

مشرق و مغرب میں
تنقیدی تصورات
کی تاریخ

محمد حسن

مشرق و مغرب میں
تنقیدی تصورات کی تاریخ

محمد حسن



قومی کتب خانہ فروغ آریا، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9، انسٹی ٹیوٹل ایریا، جھولا، نئی دہلی۔ 110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

1990	:	پہلی اشاعت
2016	:	دوسری طباعت
550	:	تعداد
168/-	:	قیمت روپے
640	:	سلسلہ مطبوعات

**Mashriq-Wa-Maghrib Mein
Tanqidi Tasawwurat Ki Tareekh**

By: Mohammad Hasan

ISBN : 978-93-5160-119-7

ناشر: ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبہ فروخت: ویسٹ بلاک-8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔ میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔ میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: ہائی ٹیک گرافکس، ڈی 8/2، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز 11، نئی دہلی۔ 110020
اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خدا داد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جاسکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و طہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقہ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتا میں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قوی کو نسل

برائے فردغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر طعریز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدی اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فردغ اردو زبان نے مختلف علوم و فنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خالی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

پروفیسر سید علی کریم

(ارغشی کریم)

ڈائریکٹر

ترتیب

vii	پیش لفظ	
	دیباچہ	
	حصہ اول	
1	پہلا باب :	تنقیدی ادراک کی ابتدا
21	دوسرا باب :	افلاطون کا تنقیدی نظریہ
35	تیسرا باب :	ارسطو کی بوطیقہ
55	چوتھا باب :	روم
	حصہ دوم	
65	پانچواں باب :	جین کا تنقیدی نظریہ
81	چھٹا باب :	جاپان میں تنقید کا فروغ
	حصہ سوم	
91	ساتواں باب :	ہندوستانی شعریات
	حصہ چہارم	
109	آٹھواں باب :	عرب کے تنقیدی نظریات
131	نواں باب :	ایران: نقدِ عجم

حصہ پنجم

- 151 دسواں باب : مغربی یورپ میں تنقیدی نظریات کا فروغ
 157 گیارہواں باب : تخیل
 173 بارہواں باب : ادب، تہذیب اور تاریخ
 193 تیرہواں باب : طریق کار

حصہ ششم

- 205 چودہواں باب : روس
 211 پندرہواں باب : امریکا: نئی تنقید
 227 سولہواں باب : تشکیلیت اور ساختیت

حصہ ہفتم

- 235 سترہواں باب : ہیپٹی تنقید
 269 آٹھارہواں باب : مارکسی تنقید
 343 انیسواں باب : ادبی سماجیات
 359 بیسواں باب : تقابلی تنقید
 369 ایکسواں باب : اختتامیہ

دیباچہ

زیر نظر تصنیف کا آغاز 1967ء میں ہوا تھا۔ خیال یہ تھا کہ اہم تنقیدی تصورات کا خاکہ پیش کیا جائے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریات پر ابواب 'ساتی' کراچی کے کسی شمارے میں شائع ہوئے مگر آگے بڑھا تو اس کی نوعیت بدلنے لگی اور بعض بنیادی سوالات اٹھنے لگے۔ تنقید کا مفہوم کل تک محض ادبی شہ پاروں کو بعض کسوٹیوں پر پرکھنے تک محدود تھا، لیکن دھیرے دھیرے تنقید الگ نظام علوم اور ڈسپلن کی جامعیت اختیار کرنے لگی اور وہ تین شعبوں میں تقسیم ہو گئی:

نظریاتی تنقید: یعنی ادب کی نظریاتی بنیادوں کے مباحث
عملی تنقید: ادب پاروں اور ادب کی مختلف اصناف کی پرکھ
اور مبنی تحقیق و تنقید اور دیگر اسالیب اور شعبے

ادبی تنقید ہی کے ضمن میں آتے ہیں۔ اسی طرح ادبی تاریخ کا بھی تنقید سے گہرا رشتہ ہے اور پھر تنقید پر تنقید کا سلسلہ ہے اور ادبی تنقید کی تاریخ ایک الگ صیغے کی حیثیت رکھتی ہے۔ زیر نظر کتاب کی تصنیف کے دوران میرے سامنے یہ سوال آیا کہ تنقیدی مباحث تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کے بجائے تنقید کے صرف نظریاتی حصے کو سامنے رکھ کر بعض تنقیدی تصورات پر خیالات کے ارتقا کو اس طرح پیش کیا جائے جس سے اجماع یا اتفاق رائے کی کوئی صورت نکلتی ہو تاکہ بحث محض تاریخی حیثیت کی ہو کہ نہ رہ جائے بلکہ عصری تنقید کے مسائل کے سلسلے میں بھی مفید ہو سکے اور مجموعی طور پر ادب کے بنیادی کردار کی نشاندہی ممکن ہو سکے۔

اس طرح بات محض مغربی تنقید تک محدود نہ رہ سکی اور مشرقی تنقید خصوصاً چین، جاپان، ہندوستان کی سنسکرت شعریات اور مغربی ایشیا کی عربی فارسی تنقید تک جا پہنچی اور تصنیف کا دائرہ پہلے سے بہت کچھ مختلف ہو گیا۔

بڑی جسارت ہوگی کہ اگر اس مختصری کتاب کو مشرق و مغرب کے تنقیدی تصورات کی جامع تاریخ کا نام دیا جائے۔ تنقیدی شعور اولی تخلیق سے زیادہ قدیم ہے اور ہر شعور کے پیچھے رویے ہیں، تصورات ہیں، نظریات ہیں اور ان سب کا احاطہ کرنا اس مختصری کتاب میں نہ ممکن ہے نہ مقصود۔ یہاں محض تین مرکزی تصورات سے بحث کی گئی ہے اور ان مرکزی تصورات کے بارے میں یونان اور روم سے لے کر چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا تک اور پھر مغربی یورپ امریکا اور روس تک جو زرخ اختیار کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ تین مرکزی تصورات ہیں:

(الف) ادب اور حقیقت کا تعلق

(ب) ادب کے پرکھنے کا طریق کار، اور

(ج) ادب کی سماج پر اثر اندازی کی نوعیت یا افادیت

ظاہر ہے یہ تینوں مباحث حسیت اور فکر، جمالیات اور فلسفہ، نظریہ حیات اور عرفان و آگہی کے وسیع تر تصورات سے جڑے ہوئے ہیں، جس طریقے کے تصورات زندگی کے بارے میں قائم کیے جائیں گے، اسی قسم کے تصورات ادب کے بارے میں اور پھر ادبی تنقید کے بارے میں اختیار کیے جائیں گے۔

اس مختصر سے تنقیدی (یا تصوراتی) جائزے کے دو جواز ہیں۔ پہلا یہ کہ ابھی تک عالمی معیار و اقدار پر مباحث کے دوران عالمی معیار سے مغربی معیار مراد لیے جاتے ہیں۔ مغرب نے Utilitarian افادیت پرست مودخوں اور مفکروں کے زپر اثرات اور ادب کو بڑی حد تک یونان اور روم سے لے کر موجودہ مغربی یورپ کی روایت اور وراثت تک محدود کر رکھا ہے اور خود کو یقین دلا دیا ہے کہ مغربی اقوام نے افریقہ، ایشیا اور دیگر براعظموں کو تہذیب اور شائستگی ہی کا نہیں، ادب اور جمالیات کا بھی درس دیا ہے اور ان براعظموں کے رہنے والوں کو زندگی اور اس کے عرفان

واور اک کے پینے بھی فراہم کیے ہیں۔ بلاشبہ مغرب نے زندگی کے شعور کے سلسلے میں دنیا کو بہت کچھ عطا کیا ہے لیکن اس اعتراف کے باوجود یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تنقیدی تصورات کے کم سے کم تین اہم گہوارے مشرق ہی میں واقع تھے۔ چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا۔ افسوس ہے کہ ہم اس جائزے میں افریقہ کی ادبیات سے حاصل ہونے والے تنقیدی شعور کا کوئی مربوط تجربہ پیش نہیں کر سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ افریقہ کے غاروں میں رہنے والا آدمی (Caveman) یا جاوا کا انسان (Java man) بھی تنقیدی شعور سے یقیناً عاری نہ رہا ہوگا اور ان علاقوں میں پیدا ہونے والے قبائلی آرٹ کے تنقیدی تصورات کا جائزہ لینا اہمیت اور افادیت سے خالی نہیں ہوگا۔

ایک مدت تک ارسطو کی 'بوطیقا' تنقید میں حرف آخر بھی جاتی رہی اور نشاۃ ثانیہ کے بعد بھی پورا یورپ ارسطو کے مقرر کردہ اصول و ضوابط کو تخلیقی ادب کی کلید اور حتمی نسخہ سمجھتا رہا اسی کے مطابق ادب پارے جانچے اور پرکھے جاتے رہے، شہر تیس بنی اور بگڑتی رہیں۔ صدیوں بعد کسی سرچرے نقاد کو یہ خیال آیا کہ ارسطو کی اس مطلق العنان گرفت کے خلاف آواز اٹھائے اور اس کا اعلان کرے کہ ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے وہ اس کے اپنے ملک اور اس کے اپنے دور کے لیے تھے اور اس کے اپنے معاصر ادبی شاہ پاروں کو پیش نظر رکھ کر وضع کیے گئے تھے اگر وہ آج زندہ ہوتا تو مختلف قسم کے اصول وضع کرتا۔ تنقیدی اصول مطلق اور ابدی نہیں ہو سکتے ان کے پیچھے ادب کا کتنا ہی تسلسل اور کتنا ہی زمانے اور علاقے سے ماورا جمالیاتی احساس کا رفرما کیوں نہ ہو وہ روح عصر اور علاقائی روح سے یکسر آزاد اور بے پردہ نہیں ہو سکتے۔

مشرق میں بالعموم اور ہندوستان میں بالخصوص مغربی تنقید کے اصول و ضوابط کو ارسطو کی مطلق العنانی حاصل ہو گئی ہے اور سمجھا جانے لگا ہے کہ جیسے عالمی تنقید کا صرف وہی معیار سچا اور کھرا ہے جو مغرب سے آیا ہو اور اس کی تقلید بلکہ نقالی نہ صرف دور حاضر کے ہر مہذب ملک اور سماج پر فرض ہے بلکہ دور قدیم کے سارے فن پاروں پر بھی بلا لحاظ زمان و مکان اسی کا اطلاق کیا جانا چاہیے۔

کسی قسم کی مشرقی عصبيت کے بغیر کہا جاسکتا ہے کہ اس وقت سے بہت پہلے بھی جب

یورپ دور جاہلیت کے اندھیروں سے گزر رہا تھا، مشرقی ممالک بالخصوص چین اور ہندوستان تنقیدی تصورات کی تراش خراش سے غافل نہ تھے اور ان تنقیدی کاوشوں کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں ہے۔ یہ محض تاریخی آثار قدیمہ کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ آج بھی تنقیدی عرفان و آگہی کے مینار ہیں۔ چین کے نظریات تنقید سے 'ازرا پاؤڈر' اور 'آئی اے رچرڈز' نے اپنے چراغ جلائے اور ہندوستان کے رس، دھونی اور انکار کی گونج آج کی تنقید میں بھی جا بجا سنائی دیتی ہے۔

ابھی تک مشرق و مغرب کی تنقیدی فکر کا ایسا کوئی اجتماعی خاکہ مرتب نہیں ہوا تھا جو عالمی تنقید کے معیاروں پر مشرق کے تنقیدی تصورات کی مدد سے بھی غور کرنے کی دعوت دے سکے۔ یہ کام اس اعتبار سے اہم تھا کہ مشرق کے قدیم کلاسیکی سرمایے کے بارے میں تنقید صرف اسی وقت با معنی ہو سکتی ہے جب وہ اصول بھی پیش نظر ہوں جو تخلیقی کار کے زمانے میں اور اس کے علاوہ میں رائج ہوں اور ان اصناف کا بھی کچھ اندازہ ہو جو فن کار کی ادبی روایت کا حصہ رہی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ عظیم ادبی شہ پاروں کی قدر شناسی زمان و مکان کے میکائلی حدود کو توڑ دیتی ہے اور صدیوں پہلے لکھے ہوئے ادبی شاہکار سے اس زمانے اور اس علاقے سے مکمل واقفیت بہم پہنچائے بغیر بھی لطف اندوز ہونا ممکن ہے لیکن اس سے ہرگز یہ جواز حاصل نہیں کیا جاسکتا کہ شکسپیر کے ڈراموں کو جاپان کے نوہ ڈراموں کے معیاروں پر اور غزل کو یونانی لیرک کے ضابطوں کے مطابق پرکھا جانے لگے۔ اس لحاظ سے عالمی معیاروں کے نظام میں مشرقی تنقید کے تصورات کی آباد کاری لازم ہے۔

زیر نظر تعریف کا دوسرا جواز اس ذہنی کٹر پن کے خلاف تصویر کا دوسرا رخ پیش کرنا ہے جو سکہ بند اصطلاحوں کے پھیر میں پڑ کر تنقیدی تصورات کے باہمی تطابق اور مماثلت کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ درست صرف دو مثالیں کافی ہوں گی۔ پہلی مثال ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی اصطلاحوں کی ہے عام طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ ادب برائے ادب سرے سے کسی قسم کی افادیت یا مقصدیت کا قائل ہی نہیں ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ادب برائے ادب انسان کے اندر جملہ لائق احساس کو بیدار کر کے اسے بہتر بنانا چاہتا ہے کہ اس کے نزدیک جمالیاتی احساس

تکمیل ذات ہی کا نہیں عرفان حیات کا بھی وسیلہ ہے اور اگر ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی میں کوئی نظریاتی فرق ہے تو اس کی نوعیت مقصدیت کے تصور سے متعلق ہے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا زیادہ مناسب نہیں البتہ دونوں کے طریق کار اور نظام اثر حیات میں فرق ہے۔

دوسری مثال ہیئت پرستی اور مارکسی تنقید کی ہے۔ ہیئت پرستی (Formalism) کو ادب پارے کے گہرے تہی مطالعے اور اس کی اندرونی بناوٹ کے تجزیے کے لیے مخصوص قرار دیا جاتا رہا ہے۔ رومی ہیئت پرستی ہو یا امریکا کی 'نئی تنقید' دونوں ادب پارے کو مختلف اجزاء اور عناصر سے مل کر بنی ہوئی ایک وحدت مانتے ہیں اور ان اجزاء کے درمیان پیدا ہونے والے رشتوں اور ان سے ابھرنے والے سانچوں کی مدد سے ادب پارے کو پرکھتے ہیں۔ مارکسی تنقید اس کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کے آئینے میں دیکھنے پر زور دیتی ہے اور سماج کے مختلف طبقوں کے درمیان پیدا ہونے والی جدلیت سے ان عناصر و اجزاء کو پہچانتی ہے جو ادب کا تانا بانا بنتے ہیں، لیکن یہ تضاد بھی بڑی حد تک اصطلاحات کی سکہ بندی کا کرشمہ ہے۔ شکاگو اسکول اور جرمن ساختیت کے نقاد دونوں ادب پارے کے اندرونی اجزاء و عناصر کے مطالعے اور ان کے باہمی رشتوں سے پیدا ہونے والی وحدت کے مطالعے کے بارے میں متفق ہیں لیکن شکاگو اسکول اور بعض ہیئت پرست نقاد مثلاً 'نومانیسکی' بھی اس پر متفق ہیں کہ ادب پارے کے اندرونی اجزاء اور عناصر کے مطالعے میں بیرونی (یعنی سماجی) رشتوں اور عوامل و محرکات کا مطالعہ بھی شامل ہونا مفید ہوگا اور اسی ضمن میں مارکسی طریق تنقید نہ صرف معنویت اختیار کرتا ہے بلکہ ہیئت پرستی اور تاریخی یا عمرانی تنقید کے مفروضہ تضادات بھی باطل ثابت ہونے لگتے ہیں۔ ہیئت پرست اور 'نئی تنقید' کے نقاد جس غیر شخصی سانچے کا ذکر کرتے ہیں یا جس معروضی ہم اضافی حوالے (Objective Correlative) کا ذکر کرتے ہیں وہ مارکسی تنقید کی اصطلاحوں میں روح عصر یا تاریخی جدلیت کے پیدا کردہ ٹائپ یا نمائندہ طبقاتی کردار اور اقدار کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

زیر نظر تصنیف کے ذریعے یہ کوشش کی گئی ہے کہ ادب کی ماہیت، شناخت اور اس کے مجلسی رشتوں کے بارے میں مشرق و مغرب کی تنقیدی کادشوں کے درمیان مختلف مباحثوں

اور اختلافات کی نشان دہی کی جائے اور اس جائزے کی مدد سے ادب اور خارج کے تعلق، ادبی معیار و اقدار اور ادب کے سماجی رشتوں اور اس کی معنویت کے بارے میں مشرق و مغرب کے تصورات کی مدد سے کوئی عام خاکہ تیار کیا جائے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے یہ کوشش اردو ہی میں نہیں، کسی اور زبان میں بھی ابھی تک نہیں ہوئی اس لحاظ سے اسے اولیت کا شرف حاصل ہے، لیکن اولیت کی خامیاں اور حد بندیاں بھی اس کے حصے میں آئی ہیں، جن کے لیے معذرت لازم ہے۔ امید ہے کہ بعد میں آنے والے اس راہ کو بہتر طور پر طے کریں گے اور عالمی تنقید کے مضمرات کا اجمالی خاکہ سامنے آ سکے گا۔

محمد حسن

تنقیدی ادراک کی ابتدا

احساس جمال کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ تاریخ کی ابتدا سے قبل اور تہذیب کے طلوع ہونے سے بہت پہلے بھی انسان قدرت کے نظاروں، جنگل کی مست بھنی خوشبو، جنگلی چشموں کی موسیقی یا خود اپنے ہاتھ کی کھینچی ہوئی الٹی سیدھی لکیروں سے لذت لیتا رہا ہوگا اور ممکن ہے کہ اس غیر تربیت یافتہ ذہن میں یہ سوال بھی کہیں پیدا ہوا ہو کہ آخر اسے ایک مخصوص شے کس لیے خوب صورت معلوم ہوتی ہے۔ بہر حال خواہ وہ فلسفہ جمالیات ہو یا تنقیدی احساس، ان دونوں کے ابتدائی نقوش انسان کے اسی قبل تہذیبی دور میں استفہامیہ نشانوں کی شکل میں پوشیدہ ہیں۔

تنقید اور تخلیق کو عام طور پر دو الگ اور مستقل بالذات عمل سمجھا جاتا رہا ہے اور اس اعتبار سے تخلیق کو ہمیشہ تنقید پر اذیت دی جاتی رہی ہے۔ اسکاٹ جیمس نے تخلیقی فن کار کو ایک ایسے عجیب مزے سے تشبیہ دی ہے، جس نے جنگل اور پہاڑ کاٹ کر سڑک نکالی ہو اور نقاد کو ایسے شخص سے تشبیہ دی ہے جو اس نئی شاہراہ کو پہلی بار معائنہ کرتا ہے، لیکن اگر تنقید کو وسیع معنی میں استعماء کہا جائے تو یہ عمل تخلیق سے کہیں پہلے شروع ہوتا ہے۔ فن کار اپنی نئی زندگی میں ہزاروں حذبانی تجربوں سے گزرتا ہے اس کا ذہن نہ جانے کتنے رنگوں، نغموں، آوازوں اور الفاظ کی آنا بنگاہ ہوتا ہے وہ ان ان گنت مشاہدوں اور تجربوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے اور باقی کو رد کرتا ہے۔

اسی طرح اس ایک تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے بے شمار ذرائع اور اسالیب اختیار کیے جاسکتے ہیں۔ ایک کہانی کو بیان کرنے کے ڈھنگ اور اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب مختلف انداز سے کیا جاسکتا ہے، لیکن فن کار یہاں بھی اپنی نگاہ انتخاب کو کام میں لاتا ہے جس سے اس نے

موضوع کے انتخاب میں مدد ملی تھی۔ کسی نے ایک ماہر سنگ تراش سے یہ سوال کیا تھا کہ پتھر سے تم اس قدر خوبصورت مجسمہ کس طرح تراش لیتے ہو؟ اس نے جواب دیا کہ میں تو صرف اتنا کرتا ہوں پتھر کا غیر ضروری حصہ تراش کر پھینک دیتا ہوں اور اس طرح اس کے اندر خوابیدہ صورت خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے۔ اس ضروری اور غیر ضروری حصے کے امتیاز کو اسٹیوٹس نے اصل فن قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ فن کار کے لیے سب سے ضروری علم اس بات کا ہے کہ کن اجزا کو چھوڑ دیا جائے۔

اس امتیاز و انتخاب کے لیے تنقیدی شعور ضروری قرار پاتا ہے اور اس اعتبار سے تنقید کا ظہور تخلیقی قوت کے بروئے کار آنے سے بہت پہلے ہوتا ہے اور اس کے بغیر کسی تخلیقی شے پارے کا وجود میں آنا ناممکن ہے۔ پہلے قبائلی نوجوان نے جب اپنے رفیق کو یہ بتانا چاہا ہوگا کہ اس نے ایک عجیب و غریب درندے کا شکار کیا ہے اور اس کے لیے اپنی خون آلود تیر کمان سے اس جانور کی شکل زمین پر چند اٹنی سیدھی لکیریں کھینچی ہوں گی۔ اس وقت بھی نئی تخلیق کی اس ابتدائی صورت میں اسے لکیروں کے انتخاب اور ان کے با معنی تناسب کے سلسلے میں اپنے اختیار اور امتیازی قوت سے کام لینا پڑا ہوگا۔

پروفیسر برنارڈ بوسا کے نے تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تہذیب کے زمانہ طلوع میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور ہومر کی شہرہ آفاق تصنیف ایلیڈ کی اٹھارہویں اور انیس کے آٹھویں باب کے چند اشعار کا تجزیہ کیا ہے اور ان بیانات میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں دیکھی ہیں۔ گوان بیانات میں کسی مربوط تنقیدی نقطہ نگاہ کی تلاش دوران کار ہے پھر بھی ان سے تنقیدی شعور کی طرف چند کنایے مل سکتے ہیں:

’ایلیڈ کے اٹھارہویں باب میں مناظر کی بتائی ہوئی ایک سونے کی ڈھال کی تعریف کی ہے۔ یہ ڈھال اس نے اپنے بیٹے اکائیلس کے لیے بتائی تھی اور اس پر مختلف اشیاء اور مناظر سونے میں نقش کر دیے گئے تھے۔ زمین، آسمان، سمندر اور سورج کے علاوہ ایک برات کا منظر، دو آہو اور بارہویں شہروں کے نقوش اور دو فوجوں کی صف آرائی کے مناظر بھی اس ڈھال پر نقش کیے گئے تھے۔ انہیں مناظر میں دیہاتی منظر ہے جس میں ایک کسان

کوئل چلاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ہومر اس منظر کی تعریف میں لکھتا ہے:

"And the field grew black behind and seemed as it
were a ploughing, altho' it of gold, for this was the
great marvel of his work."

ایسا لگتا تھا جیسے کھیت سیاہ ہوتا جا رہا ہو اور اس پر مل جل رہا ہے۔ گو یہ سب کچھ کام
سونے پر قمار اور یہی اس کی عظمت اور کوشش سازنی تھی۔

پروفیسر بوسماک نے اس بیان کے تنقیدی شعور پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ ہومر
یہاں فن کی بنیاد ترسیل کے ذرائع پر فتح حاصل کرنے کو قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا سارا
کمال یہ ہے کہ مومن پر نقش کرتے ہوئے بھی نقش کار نے زمین کی سیاہی اور مٹی کی نرمی کا اثر قائم
کر لیا ہے اور سونے کے میڈیم کو اس انداز سے فتح کر لیا ہے کہ وہ اس سے جس طرح چاہے اثر
پیدا کر سکتا ہے۔ ذرائع اظہار پر قدرت کا یہ درجہ ہی فن کی کسوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس بیان کو مربوط فلسفہ تنقید کا اشارہ کیجھنے کی بجائے تنقیدی عرفان کی ایک
اتفاقہ جھلک یا کناہ سمجھا جاسکتا ہے، لیکن پھر بھی اس بیان میں سوچنے کی بجائے بہت سے اہم
نکات موجود ہیں۔ اگر ہومر نے یہ الفاظ پوری معنوی وسعت کے ساتھ استعمال کیے ہیں تو واضح طور پر کہا
جاسکتا ہے کہ ہومر کے نزدیک ایک تخلیق کا عمل فطرت کی نقل کی بجائے اظہار جذبات کا عمل ہے۔ فن
کا محض نقل نہیں کرتا بلکہ درحقیقت وہ فطرت اور حقیقت سے خود چند تصورات قائم کرتا ہے اور اپنے داخلی
تصور کو کسی بھی ذریعے (میڈیم) سے ادا کرنا چاہتا ہے اور اگر یہ تخلیقی عمل اسی قدر بنیادی قرار دیا گیا تھا تو
افلاطون اور ارسطو نے نقل پر جتنا زور دیا ہے وہ اس زمانے میں بھی بعد از وقت قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہومر کی تصانیف میں فن کے متعلق کسی اور واضح بیان کے نشانات نہیں ملتے البتہ گیت
اور موسیقاروں کے بارے میں بہت سے اشعار اس کی تصانیف میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں
سب سے زیادہ اہمیت اوڈیسی کے آٹھویں باب کے اس بیان کو حاصل ہے جو اندھے موسیقار کے
بارے میں ہے۔ یہ گویا سنگیت کی الہامی دولت سے مالا مال ہے اور دیوتاؤں کی پانی سناتا ہے، اس

کی آواز کا جادو دلوں کو مسرت سے معمور کرتا ہے۔
ایسی فوس کہتا ہے:

’اس مقدس مطرب ڈیوڈ کس کو بلاؤ کیونکہ خدا نے اسے بیسی گانے کی صلاحیت دی
ہے کسی اور کو نہیں دی ہے۔ اس لیے کہ جیسے اس کا دل چاہے اسی طرح گاکر وہ
انسانوں کو خوش کر سکتا ہے۔‘

شگیت کی دیوی اس موسیقار پر مہربان ہے:

’تب سردار قریب آیا اور اپنے ساتھ مقبول موسیقار کی رہبری کرتا ہوا آیا جس سے
شگیت کی دیوی کو بڑا پیار ہے اور اس نے اس موسیقار کو خوبی اور تکلیف دونوں بخشے
ہیں اس کی چٹائی لے لی ہے اور اسے شیریں شگیت کی دولت دے دی ہے۔‘

- ۱ عزیز احمد نے "In what way his spirit stirs him" کا ترجمہ جیسے اس کا دل چاہے کیا ہے۔
لیکن یہاں جو ساوی اور الہامی عنصر موجود ہے وہ دل چاہے کے الفاظ سے واضح نہیں ہوتا۔
۲ اردو ترجمہ میرا ہے اور انڈیسی کے Butcher & Lang کے انگریزی ترجمہ سے کیا گیا ہے۔ ایک اور جگہ
موسیقاروں کے بارے میں کہا گیا ہے:

’موسیقار اس اقدار سے تمام لوگوں سے عزت اور پرستش کا مقام پاتے ہیں جس قدر ان سے
شگیت کی دیوی پیار کرتی ہے اور جتنا ان کو شگیت کا راستہ بتاتی ہے۔‘
(Ibl VIII. 479-481)

دوسری جگہ شگیت کہانی کے فن کا معیار اس طرح بیان کیا گیا ہے:
’اگر تو مجھے کہانی سچ سچے سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے حیت
گانے کا بے مثل ہر حایت کیا ہے۔‘ (ترجمہ: عزیز احمد)

ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: ایک یہ کہ فن کار کو کوئی تہذیب نے الہامی درجہ دیا جس طرح ہندوستان اور عرب میں
شعرا کو الہامی رجحان کے ذریعہ اثر قرار دیا گیا ہے اور ان کی آواز کو گانوں کی بلندی سے اترتی ہوئی موسیقی سمجھا گیا تھا۔ اسی طرح
تہذیب کے ابتدائی دور میں جو زبان نے بھی شعرا کو گانے والے کے طور پر قرار دیا اور انہیں ماورائی اور ساوی طاقتوں کے ذریعہ اثر سمجھا دیا۔ اس
تصور کے پیش نظر افلاطون نے دنوں کی چار قسموں میں الفاظ پھیری اور خشق کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی شامل کر لیا ہے۔
دوسری بات جو اس الہامی واسطے سے پیدا ہوتی ہے وہ فن کے مقصدی پہلو کے بارے میں ہے چونکہ فن کار
الہامی طاقت کے ذریعہ اثر ہوتا ہے لہذا اس کی کہی ہوئی باتیں سچی ہوں گی اور اس کے فنوں میں حقیقت شناسی اور انشائیہ نہ ہوگا
نکس ملے گا۔ یہیں ہمیں شاعر سے صداقت کے مطالبہ کی ابتدا ملے گی ہے۔ (باقی اگلے صفحہ پر)

بہر حال اس دور کے ہندوستانی ادبیات پر نظر ڈالے تو بہت کچھ ملتے جلتے تصورات ملتے ہیں۔ عہد قدیم کی صنمیت کے ایک واقعہ سے اس کی تشریح ہو سکتی ہے۔

ترتیہ یک میں جب انسان پر خود غرضی، مادی خواہشات اور ان کے لیے عملی تنگ و دو کا راج تھا، اندر دیوتا کی سرکردگی میں سارے دیوتاؤں نے برہما سے یہ گزارش کی کہ کوئی ایسا تفریحی شغل ایجاد کیا جائے جو یک وقت آنکھ اور کان دونوں کے لیے آسودگی بخش ثابت ہو اور جس کی مدد سے انسان خود بخود عمل نیک کی طرف راغب ہو۔ باہری جبر، قانون اور احتساب کی ضرورت نہ پڑے۔ یہ تفریحی شغل اس لیے اور بھی ضروری تھا کہ مادی خواہشات اور ان کے حصول کی تنگ و دو میں انسانی زندگی سرسبز اور دکھ کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ گئی تھی۔ یہاں یاں بھی تھی اور آس بھی، رنج بھی اور راحت بھی اور اس بے یقینی کے دردناک ظلم سے وقتی طور پر ذہن کو نجات دلانے کے لیے کسی تفریحی مشغلے کی ضرورت کا احساس بھی۔

ہدایت بخشنے کا یہ کام ویدوں کے ذریعے نہیں کیا جاسکتا تھا کیونکہ ان کے پڑھنے والوں کی تعداد صرف چند ذاتوں کے عالموں تک محدود تھی کسی ایسے وسیلے کی ضرورت تھی جو ان جانے طریقے سے سبھی لوگوں کے دلوں تک رسائی حاصل کر سکے اور ان کی فطرت میں نیکی کی طرف

بہتر ہوگا اگر اس ضمن میں ہم ہندوستانی جمالیات کی بھی سیر کرتے چلیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ یونان میں تہذیب کے ارتقا سے کہیں پہلے ہندوستانی تہذیب فروغ حاصل کر چکی تھی اور اس کے اثرات دنیا کے دوسرے سطحوں کے ساتھ ساتھ یونان تک بھی پہنچ چکے تھے۔ خود اسکاٹ جیمس نے اس بات کا اعتراف کیا:

’ہومر کے دور میں یونانی تہذیب بالکل نئی تھی لیکن ایشیائی تہذیب کے فروغ کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ آرائشی اور متعلقاتی applied فن میں یونانیوں نے بلاشبہ ایشیا کے تجربے اور تکنیک سے بہت کچھ سیکھا لیکن زبان اور ادب کے معاملات میں انھوں نے وسائل ہی پر اکتفا کیا ہے۔‘ (ص ۱۱)

لیکن ایشیا کی اثر پذیرئی کی اس طرح حد بندی دشوار ہے۔ افسوس ہے کہ ابھی تک ہندوستان جمالیات کا سا کھٹک مطالعہ نہیں کیا گیا اور نہ اس کے اور یونانی جمالیات کے تقابلی مطالعے سے واضح ہوتا... تاکہ یونان نے ہندوستان اور ایشیا کے فکری ذخیوں سے کس حد تک اکتساب کیا ہے۔

رغبت پیدا کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈراما تھا جو ایک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے اور تفریح کے ذریعے نیکی کا ذوق دلوں میں جاگزیں کر سکتا ہے۔ 1

اسی لیے تالیف شاستر کو پانچواں دید کہا جاتا ہے، جس طرح روحانی تعلیمات چار دیدوں میں بلا واسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں، اس طرح تالیف شاستر یا ڈرامے کے ذریعے سے ان تعلیمات کو بلا واسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتائے گئے ہیں۔ یہاں بھی فن کو بہ یک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے (اور اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے وہ مادی حقیقتوں کا مادی وسیلہ کہا جاسکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے) دوسری تفریحی حیثیت سے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو سماوی امانت سمجھا گیا ہے اور فن کار سے کہانی کو بچ بچ سنائے کا تقاضا کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔

2

یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈراما نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا اور فلسفیوں نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔

بہر حال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی

1 فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات اسی دور سے ملتے جلتے ہیں جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں قدیم آویزش ancient quarrel between Art and philosophy کہا تھا۔ اس جھگڑے کے دو مقام قضاے کیے جا رہے تھے۔

اوپر کے اقتباسات میں جو امتزاج شاعری پر کیے گئے ہیں، ان کی نوعیت یا تو اخلاقی ہے یا ظنیانہ۔ شاعری سے پیدا ہونے والے جذبہ انبساط یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ فکری رہنمائی اور قانون سازی کے سبب کے لیے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصے تک چلتی رہی ہے۔ اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا کوہنہ نہیں تھا بلکہ سماج پر صداقتوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کرنے والا رہنما بھی تھا۔ سیاسی اور سماجی زندگی میں ان کا راہبر بھی تھا اسی لیے اس کا فلسفی کے مقابلے ہونا کسی حد تک ضروری ہو گیا تھا۔

حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصویر کائنات ہے، دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسرا انسانی عمل کا مقصدی نظریہ ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدت کئی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتے کی تلاش کی جو اس کے متنوع اور مختلف اجزاء میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے اس کے اجزاء متضاد اور مخالف ہیں ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، روشن بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی اور کائنات ان متضاد اجزاء کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جز کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح دن رات آتے ہیں اور رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس مدار، رقص دوام Grand Rhythm کو ایک توازن کے ساتھ برقرار رکھنے والی ذات قدیم اس کائنات پر حکمران ہے، اسے خدا کا نام دیجیے یا روح عظیم کا، لیکن تغیر اور گردش مدام کے اس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی ذات اس دائرے سے اعلیٰ اور برتر ہے۔ اسی حیثیت کو ہمیشگی تنقید نے مرکزی اہمیت دی۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں بلند پست اور مذکور و مؤنث کے متضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات کو اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نیچ پر ڈھالنا چاہا۔ فیثاغورث نے زمین کو نہ صرف Sphere دائرے کی شکل دی بلکہ یہ بھی اعلان کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے ٹھوس شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت شکل ہے۔ جس طرح دائرہ لکیروں سے بنی ہوئی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت لگتا ہے اسی طرح کائنات حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ

1۔ کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزاء ای ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں اس لحاظ سے بھی انفرادی روح کو یا ان تمام اجزاء سے مرکب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔

رغبت پیدا کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈراما تھا جو بیک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے اور تفریح کے ذریعے نیکی کا ذوق دلوں میں جاگزیں کر سکتا ہے۔ 1

اسی لیے ناپیہ شاستر کو پانچواں وید کہا جاتا ہے، جس طرح روحانی تعلیمات چار ویدوں میں بلا واسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں، اس طرح ناپیہ شاستر یا ڈرامے کے ذریعے ان تعلیمات کو بلا واسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتائے گئے ہیں۔ یہاں بھی فن کو بہ یک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے (اور اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے وہ مادرائی حقیقتوں کا مادی وسیلہ کہا جاسکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے) دوسری تفریحی حیثیت سے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو سادگی امانت سمجھا گیا ہے اور فن کار سے کہانی کو سچ سنانے کا تقاضا کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔

یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈراما نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا اور فلسفیوں نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔

بہر حال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی

1۔ فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات اسی دور سے ملنے لگتے ہیں جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں قدیم آویزش ancient quarrel between Art and philosophy کہا تھا۔ اس جھگڑے کے وہ تمام تقاضے کیے جا رہے تھے۔

اوپر کے اقتباسات میں جو اعتراض شاعری پر کیے گئے ہیں، ان کی نوعیت یا تو اخلاقی ہے یا فلسفیانہ، شاعری سے پیدا ہونے والے جذبہ انہماک یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ فکر کی رہنمائی اور قانون سازی کے منصب کے لیے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصے تک چلتی رہی ہے۔ اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا کوئی نہیں تھا بلکہ سماج پر صدقوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کرنے والا رہنما بھی تھا۔ سیاسی اور سماجی زندگی میں ان کا راہبر بھی تھا اسی لیے اس کا فلسفی کے مقابل ہونا کسی حد تک ضروری ہو گیا تھا۔

حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصور کائنات ہے، دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسرا انسانی عمل کا مقصدی نظریہ ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدت کئی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتے کی تلاش کی جو اس کے متنوع اور مختلف اجزاء میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے اس کے اجزاء متضاد اور مخالف ہیں ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، روشن بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی اور کائنات ان متضاد اجزاء کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جز کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح دن رات آتے ہیں اور رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس دائرہ، رقص دوام Grand Rhythm کو ایک توازن کے ساتھ برقرار رکھنے والی ذات قدیم اس کائنات پر حکمران ہے، اسے خدا کا نام دیجیے یا روح عظیم کا، لیکن تغیر اور گردش مدام کے اس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی ذات اس دائرے سے اعلیٰ اور برتر ہے۔ اسی ہیئت کو ہم مہکتی تنقید نے مرکزی اہمیت دی۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں بلند و پست اور مذکور و مؤنث کے تضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات کو اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نیچ پر ڈھالنا چاہا۔ فیثاغورث نے زمین کو نہ صرف Sphere دائرے کی شکل دی بلکہ یہ بھی اعلان کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے شہوں شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت شکل ہے۔ جس طرح دائرہ لکیروں سے بنی ہوئی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت لگتا ہے اسی طرح کائنات حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ

1۔ کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزاء اسی ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں اس لحاظ سے بھی انفرادی روح کو یا ان تمام اجزاء سے مرکب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔

اور توازن پیدا کرنے ہی سے جمالیاتی آجنگ پیدا ہوا اور ہمیں سے تقلیدِ فطرت کا اصول واضح شکل میں ہمارے سامنے آیا۔ ڈیموکریٹس نے پہلی بار Microscosm کی اصطلاح کو انسانوں کے سلسلے میں استعمال کیا اور جب ڈیموکریٹس کہتا ہے کہ ہمیں یا تو خود نیک ہو جانا چاہیے یا خوب تر اشیا کی نقل کرنی چاہیے تو اس نقل سے مراد تقلیدِ محض نہیں ہوتی بلکہ بلند اور برتر تکمیل اور آجنگ میں شریک ہونے کی خواہش کی طرف اشارہ ہوتا ہے انسانی زندگی کو اسی قدر خوب صورت توازن اور متناسب ہونا چاہیے جتنا کہ خود فطرت نے اپنے اندر ضبط و نظم سے پیدا کر رکھا ہے۔

فطرت کی طرف واپسی کا جو تقاضہ ہمیں اخبار ہو یہ صدی کی رومانوی تحریک میں ملتا ہے اس کی آواز یہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ افلاطون اور ارسطو نے فن کو اصل کی نقل یا عکس فطرت قرار دیا ہے اس کے ابتدائی نقوش بھی انھیں بیانات میں مل سکتے ہیں۔ یونانی مفکرین کا یہ خیال تھا کہ انھوں نے کائنات کے اندرونی عوامل کا پتہ لگایا ہے اور فطرت نے جس ترتیب اور توازن کے ساتھ کائنات کے نظام کو جاری و ساری کیا ہے اسی انداز پر انسانوں کو اپنی انفرادیت اور اجتماعی زندگی میں عمل کرنا چاہیے یعنی قانونِ فطرت کا پتہ لگا کر اس کو انسانی زندگی پر منطبق کرنا یونانیوں کا مقصدِ عظیم تھا۔

اس اصول کے پیش نظر ان کے نزدیک نفسیات کا شعبہ بہت کچھ علم کائنات سے وابستہ ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ تمام اشیا دیوتاؤں سے معمور ہیں اور اس طرح کائنات خود ایک روح مکمل ہے جو فضاؤں میں گردش کر رہی ہے اس لحاظ سے انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں اسی روح مکمل کی نقل چھوٹے پیمانے پر کرنی چاہیے۔ درحقیقت علم اور مشاہدہ اور اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ہمارے وسائلِ علم یا حواس خود روحِ ارضی سے مطابقت رکھتے ہیں اور ان کا خلاصہ (یعنی انسانوں کے اندر کی دنیا) کائنات ہی کے توازن اور تناسب کا ایک مختصر عکس ہے اور اگر داخلی اور خارجی دنیاؤں میں مطابقت اور ہم آہنگی نہ ہو تو مشاہدہ اور علم حاصل کرنا غیر ممکن ہو جائے۔

انسان کی انفرادی روح گویا ان تمام اجزاء سے مل کر بنی ہے جو کائنات میں جاری و ساری ہیں اور اسی وجہ سے وہ اپنے ہم جنس اجزاء کا ادراک کر سکتی ہے۔ اس طرح علم گویا روحِ ارضی سے روحِ انسان کی اثر پذیری کا نتیجہ ہے اور اس نتیجہ کو ڈیموکریٹس نے الہام کے نظریے کی شکل دے دی

ہے اور شاعرانہ بصیرت اس الہامِ سرمدی کا نتیجہ ہے جو ایک منتخب اور مخمور روح کو سماوی تجنی کی شکل میں نصیب ہوتا ہے۔ یہاں داخلیت ایک دوسرے کے لازم و ملزوم قرار پاتے ہیں۔

اس آہنگ کا شاید سب سے زیادہ مکمل نمونہ فیثا غورث کا نظریہ اعداد ہے سیاروں کی گردش، موسموں کی آمد و رفت اور رات اور دن کے دائرہ کو فیثا غورث نے ایک ریاضی داس کی طرح اعداد کے ذریعے حل کیا اور کائنات کے پورے نظام کو اس نے چند اعداد و شمار کا پابند قرار دے دیا چونکہ قانون قدرت ان ہی اعداد و شمار پر قائم ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انسانی زندگی کو بھی اس منج پر ڈھالنا چاہیے سارا کائناتی نظام سوائے اعداد و شمار کے اور کچھ نہیں۔ انسانی روح فیثا غورث کے نزدیک اعداد و شمار کی ایک خاص نسبت سے قائم کی ہوئی ہم آہنگی ہے اور انہیات اور طبعیات یعنی داخلی اور خارجی دنیا دونوں کی اصل یہی اعداد و شمار ہیں۔

اس بنیاد پر فیثا غورث نے تمام فنون لطیفہ اور خصوصاً موسیقی کا جائزہ لیا اور اس طرح سروں کی تحلیل اور اس کے باہمی ربط و ترتیب کے تجزیے سے موسیقی کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ سر کا دم یا پنجم ہونا اس کے اجزا کے کم یا زیادہ ہونے پر منحصر قرار پایا اور اس طرح ہر ایک سرو کو اعداد و شمار کی بنیاد پر سمجھا گیا علاوہ بریں فیثا غورث کے معتقدین نے اس کائناتی آہنگ اور موسیقی کا بھی قیاس کیا جو سیاروں کی گردش اور اجرام فلکی کے باہمی تناسب سے پیدا ہوتی ہوگی اور جس کے توازن اور ترتیب کی نقل میں انسانوں نے موسیقی کی ابتدا کی۔ موسیقار کا کام اس سرمدی موسیقی کو آسمان سے زمین پر لانا ہے اور اس کی نقل یا اس سے لذت اندوزی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ انسان میں داخلی طور پر توازن اور آہنگ کی وہی خوب صورت ترتیب موجود ہو جو کائناتی نغمہ کی بنیاد ہے۔ جب تک انسان کی روح کے تار اس سرمدی ستار سے ہم آہنگ نہ ہو وہ اس مقدس موسیقی کی ایک تان بھی حاصل نہیں کر سکتا۔ ۱

اس سرمدی موسیقی میں انسانوں کو متاثر کرنے کی بے پناہ طاقت موجود ہے۔ ہر انسان اپنے کردار کے لحاظ سے اس کائناتی آہنگ سے نغمہ حاصل کر سکتا ہے اس میں وہ نغمے بھی ہیں جو

شیریں اور سلاوینے والے ہیں اور وہ بھی ہیں جو عمل اور جدوجہد کی آگ روشن کر کے انسانوں کے کرداروں کو تبدیل کر دیتے ہیں۔

یہاں ہم تیسری شکل تک پہنچتے ہیں جسے منطکین نے اپنایا۔ منطکین کی تحریک پانچویں صدی قبل مسیح کے ابتدائی نصف برسوں میں شروع ہوئی اور فیثاغورث، ہپیا ز، گورگیاس کے زیر اثر آگے بڑھی۔ انھوں نے اس فلسفیانہ رجحان پر اعتراض کیا جو حقیقت کو عوام کی دسترس سے باہر سمجھتے تھے اور فلسفی کو عام انسانوں سے بالا و برتر انسان قرار دیتے تھے۔ منطکین کی آواز گویا یونان میں جمہوریت کی آواز ہے۔ منطکین نے حقیقت اور علم کا صرف ایک معیار قرار دیا جو عوام کی دسترس میں اس کے دوران کی زندگی کے لیے فائدہ مند ثابت ہو سکے وہی سچا علم ہے۔ علاوہ بریں انھوں نے خیر کل کو آدرش کی بجائے اضافی شے قرار دیا۔

منطکین عام فہم فلسفے کے قائل تھے اور اسی لیے ان کے مخاطب اور ان کی معیار عوام انسان ہوتے تھے۔ ان کی فکر ظلوٹوں اور مکتبوں کی بجائے کوچہ بازار سے سند حاصل کرتی تھی اور اسی بنا پر انھوں نے خطابت کو ایک فن کی حیثیت سے اختیار کیا ان کے دائرہ فکر میں جمالیات کے مسائل تو شریک نہ ہو سکے البتہ انھوں نے قبول عام کے اسباب تلاش کیے اور ان کی مدد سے اپنے بیان کو حسین اور مقبول بنانے میں ضرور مدد لی۔ منطکین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے شعوری فن اور دانستہ تکنیک کو اپنایا اور علم بیان کے قواعد و ضوابط متعین کیے۔ انھوں نے الفاظ اور ان کی تاثیر اظہار اور ترسیل مطلب کے ذرائع پر غور کیا اور اسے ایک فن کی طرح برتا۔

لیکن جلد ہی منطکین کی تکنیک محض لفظی جادوگری ہو کر رہ گئی ان کے پاس ہر سوال کے بندھے نکلے جواب تھے اور پُر غلوں حقیقت کی بے قرار روح نہ تھی جو سچے حقیقتوں کی جو یا ہوتی ہے اس لیے باوجود اس بات کے کہ سقراط نے خود بھی منطکین ہی کا طریقہ اختیار کیا اور بحث مباحثے اور عوام سے گفتگو ہی کو اپنایا لیکن وہ منطکین کی سطحی صداقتوں پر مطمئن نہیں ہوا اور بحث اور الفاظ کے جادو سے بنائے جوابوں کو قابل قبول بنانے کے بجائے اس نے پُر غلوں جستجو شروع کی۔

سقراط ہمارے لیے اس لیے اہم ہے کہ اس نے افلاطون کی فکر کو متاثر کیا۔ کسی قسم کے

فن کو جاننے کا مقصد سقراط کے نزدیک یہ ہے کہ اڈل تو اس فن کے مقصد کو پہچانے اور دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے مناسب ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو مثلاً جوتے بنانے والے کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا شے بنا رہا ہے اور اسے بنانے کے لیے اسے کون سے وسائل اختیار کرنے ہوں گے۔ اسی طرح زندگی میں صداقت اور سرت کے مدعیوں کو سب سے پہلے یہ جاننا چاہیے کہ انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اسے حاصل کرنے کے لیے کون سے ذرائع اختیار کرنا ضروری ہیں؟ پہلی صورت میں ان کا فلسفی ہونا ضروری ہے اور دوسری میں سیاست دان۔ اس طرح فلسفی کے سر پر سیاسی حکمرانی کا تاج گویا سقراط کے ہاتھوں سے پہلے رکھا گیا۔

انسانی زندگی اور اس کی بصیرت حاصل کرنے والوں میں شاعر کا منصب کہاں ہے؟ سقراط کے نزدیک شاعر اور فلسفی کے درمیان کوئی حد فاصل معلوم نہیں ہوتی جس طرح افلاطون نے کہا تھا:

‘شاعر مقرر یا قانون دان اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔’ (ترجمہ: عزیز احمد)

اس طرح غالباً سقراط بھی فلسفی اور شاعر کو صداقت کے معیار پر جانچنا پسند کرتا ہے۔ تحقیق و تجسس کے اس اسلوب نے افلاطون کے نظریہ فن کی صورت اختیار کی۔ اس عام فکری رجحان کے پس منظر میں سوال کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ ارسطو فینس نے مشہور طنزیہ ڈرامہ میں ساری فنی تنقید کے متعلق کہا ہے:

“Pray, tell me on what particular ground a poet should claim admiration.”

(Tr. middleton murray)

یہ سوال یونان کے مشہور المیہ نگار، ڈراما نویس یوریپیڈیس سے کیا گیا ہے اس سوال کی نوعیت ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس ابتدائی عہد میں بھی یونانی تہذیب جمالیات اور تنقید کے بنیادی سوالوں پر غور کرنے کی منزل تک پہنچ گئی تھی اور تخلیق فن کا اتنا ذخیرہ فراہم ہو چکا تھا کہ اس

کے تجزیہ اور تحلیل کا کام شروع کیا جاسکے۔

بیسویں صدی میں یونانی تہذیب کا یہ دور آفرینش کا ابتدائی عہد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس عہد تک یونانی تہذیب اپنے عروج کے مختلف منازل سے گزر چکی تھی اور یونانی دانشوروں کو دنیا اور اس کی تہذیب کا سانچہ خاصہ مستحکم اور ترتیب یافتہ معلوم ہونے لگا تھا۔ مختلف سلطنتیں قائم ہو چکی تھیں اور زوال سے آشنا ہو چکی تھی۔ سیاست اور انتظام مدینیت کے مختلف تجربے کیے جا چکے تھے۔ ابتدائی ناچ گانے اور پرستش کی شکل سے ابھر کر موسیقی اور ڈرامے واضح فنی صورت اختیار کر چکے تھے۔ فلسفہ انسانی زندگی کی مجرہ حقیقتوں پر غور کرنے لگا تھا ایسا معلوم ہونے لگا تھا کہ جیسے انسانی ذہن نے سائنس، فلسفہ اور ریاضی کے وسائل سے قانون فطرت کا پتہ لگا لیا ہے۔

انسانی تہذیب کے ایسے دور میں جب ذہن کسی حد تک تسلی بخش جواب پا کر مطمئن ہونے لگتا ہے اور کائنات ایک بے وجہی ہوئی پہیلی کی بجائے ایک شناسا ہیکر نظر آنے لگتی ہے پند مشکل مسلمات اور کلیوں پر ضرور شک و شبہ کا اظہار کر کے بنیادی سوالوں پر پھر سے غور و فکر کی دعوت دیا کرتے ہیں جس طرح ادبی روایت قائم ہونے کے فوراً بعد تجربہ کرنے والے ذہن بندھے گئے اصولوں پر حملہ کر کے نئی انفرادیت اور نئی روایت کے راستے ہموار کرتے ہیں اور ادبی ذریعہ اظہار کے بنیادی سوالوں کو پھر سے سامنے لے آتے ہیں۔ اس طرح مشکل اور تجربہ کرنے والے ذہن فلسفہ اور سائنس میں بھی وقتاً فوقتاً مسلمات کے ستونوں کو ہموار کرتے رہتے ہیں۔ یوری پی دس (Euripides) اسی قسم کا ایک باغی ہے جو اس کاٹی لس کی طرح عظیم موضوعات اور برگزیدہ جذبات اور شان و شکوہ کے انداز بیان کو اختیار کرنے کی بجائے روزمرہ کے استعمال پر زور دیتا ہے۔ اخلاقیات اور مذہب کے مسلمات کی تنقید، عورتوں کے حقوق کی حفاظت اور عام زندگی کے واقعات کو اپنا موضوع بناتا ہے اور صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ 'کم از کم ہمیں عام انسانوں کی زبان تو استعمال کرنے دو پھر کہتا ہے' میں اسٹیج پر عام زندگی کی چیزیں پیش کرتا ہوں۔'

ایک اور اقتباس میں وہ اپنے فن کا مقصد اس طرح بیان کرتا ہے:
 'میں اپنے فن کے ساتھ دلائل اور ہوش مندی کی آمیزش کرتا ہوں تاکہ وہ ان کے
 دلوں کو گرما سکیں اور وہ باتوں پر پوری طرح غور و فکر کر سکیں اور اپنے گہروں پر زیادہ
 بہتر طور پر راج کر سکیں۔'

ارسطو فنیس بڑی بے دردی سے اپنے عہد کے تمام شعر اور خاص طور پر یوری پی ڈیس
 پر طنز کے نشتر برساتا ہے اور جب اسی سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ شعر اکو آخر کس بنیاد پر تعریف کا
 مطالعہ کرنا چاہیے تو یوری پی ڈیس کی زبان سے وہ شاعری کا معیار اس طرح بیان کرتا ہے:
 'اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا مشورہ صحیح ہے اور اگر وہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے
 بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہے۔'

اس اقتباس پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ سے
 صداقت کا مطالبہ کیا گیا ہے اور اس کی اچھائی برائی کا معیار جمالیاتی تسکین یا حسن کاری کی بجائے
 اس کی حکیمانہ صداقت کو قرار دیا گیا ہے یا اس سے قوم کو جو سبق حاصل ہوتا ہے اس کو آرٹ کا
 بنیادی مقصد سمجھا گیا ہے۔

اس اقتباس کی اہمیت سمجھنے کے لیے پہلے یونانی تہذیب کے پس منظر کو سامنے رکھنا
 ضروری ہے جس مخصوص یونانی تہذیب کے پس منظر میں یہ الفاظ کہے گئے ہیں اس کی دو
 خصوصیات پیش نظر رکھنی چاہئیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ یہ چھوٹی چھوٹی شہری ریاستوں کی تہذیب تھی
 جس کا دائرہ آج کی ریاستوں کی طرح بڑے بڑے ملکوں تک پھیلا ہوا ہونے کی بجائے صرف
 مختصر سے شہر تک محدود ہوتا تھا اور تمام تر فیصلے جمہوری طریقے پر شہر کے سبھی آزاد رہنے والوں کے
 مجموعوں میں کیے جاتے تھے۔ ہر ایک آزاد شہری کو رائے دینے کا حق تھا اور مختلف علوم و فنون جن
 میں سیاست اور فلسفہ بھی شامل تھے، چند تعلیم یافتہ گروہوں کی ملکیت ہونے کی بجائے اجتماعی طور پر
 سارے شہر کی ملکیت تھے۔ ان سب کا مذہب ایک تھا اور دیوی دیوتاؤں کی پوجا میں سبھی ایک ہی
 جوش و خروش سے شریک ہوتے تھے۔

ایسی صورت میں ایسے تمام فنون کا سکہ رائج ہونا لازم تھا جو لوگوں کے دلوں کو گراہائیں اور انھیں کسی ایک فیصلے پر متحد کر سکیں جو اجتماعی طور پر جمعوں کو اپنے ساتھ بہالے جانے میں کامیاب ہو سکیں۔ خطابت کی اہمیت کا ذکر شکسپین کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے، مضمون نے فلسفے کو بھی کوچہ بازار کے معیار پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ایسی حالت میں دو گویا جو آواز ادانہ ایک دھن الا پٹایا ایک نغمہ کا تا ہوا سر راہ گزر جاتا ہے محض تفریحی کام انجام نہیں دیتا بلکہ اس سے رائے عامہ کو متاثر کرنے کا کام لیا جاتا ہے خاص طور پر اس صورت میں جبکہ شاعروں کو صرف اپنے داخلی جذبات کا ظاہر کرنے والا نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ ان کی آواز لوگوں کو ساوی حقیقتوں کی داستانیں سناتی تھیں۔ افلاطون نے سبھی شاعروں کو پیغمبر اور الہامی سفیروں کے درجے میں رکھا ہے اور مہیا کہ پہلے مرض کیا جا چکا ہے شاعر اور فلسفی دونوں اس بات کے مدعی تھے کہ وہی حقیقت کے نمازیں ہیں۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یونان کا سارا شعر و ادب زبانی تھا ہماری طرح ادبیات کتابوں اور اخبار کی شکل میں محفوظ کر کے خلوت خانوں میں پڑھنے کے لیے نہ تھی۔ بلکہ زبانی جمعوں کے سامنے پڑھی جانے والی اور لطف اٹھائی جانے والی چیز تھی۔ اس لیے اس اجتماعی آہنگ کا پرتو اس دور کی ادبیات پر پڑنا لازمی تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے شاعر کی تین آوازیں¹ قرار دی ہیں۔ ایک وہ جب شاعر صرف اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنے داخلی دکھ درد، نشاط اور امید کے جذبات کو خود کلامی کے انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ ان کی ترسیل اور ابلاغ اس کا بنیادی مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری آواز وہ ہے جب وہ خارجی کائنات کے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اس کا مخاطب دوسرے انسانوں سے ہوتا ہے۔ یہاں اس کی آواز میں خطابت اور تقریر کا انداز پیدا ہوتا ہے اور تیسری آواز وہ ہے کہ جب وہ اس طرح کے واقعات پیش کر دیتا ہے جو روز مرہ کی

1. ION میں افلاطون مقررہ کی زبانی ہومر کے مشہور مصر اور مسیقار ION سے پوچھتا ہے

"...do you think that you (a rhapsodist) or a charioteer would be better capable of deciding whether Home had spoken rightly or not (when Home describes charioteer... (driving)"

Ion: Doubtless a charioteer. P II Ion 539

Tr. P.B. Shalley.

زندگی کی نمائندگی کرتے ہوں اور جن سے خود بخود پڑھنے والا ہی نتائج نکال سکے جو شاعر کے مقصود ہیں۔

اس تقسیم کے اعتبار سے یونان کے اس دور میں ہمیں دوسری آواز کا اثر زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں فن کا مقصد محض اظہار جذبات نہیں ہے بلکہ اس کے ہر پہلو پر مخاطب جمع کا اثر طاری ہے اور اس کا مقصد اظہار سے زیادہ ترغیب ہے کیونکہ مخاطب جمع اور شاعر کے درمیان روایت کا مکمل اشتراک ہے اس لیے یہ اجتماعی آہنگ فن کی عظمت حاصل کر لیتا ہے۔

دوسری قابل توجہ بات یہ ہے کہ مذہب اور ریاست دونوں مترادف الفاظ کی طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ چونکہ ساری ریاست کی مذہبی روایت مشترک تھی، لہذا اخلاقیات، مذہبیات اور سیاسیات میں باہم کوئی تفریق نہیں ملتی۔ یونان کے صنیاتی افہاموں کو ہومر اور ہیسیو جیسے مغنیوں نے کوچہ و بازار میں پھیلا دیا، ڈرامے کا فن اس مذہبی تہوار سے نکلا جو ڈیونے سس کی پرستش کے لیے کیا جاتا تھا اور جس میں رات رات بھر کے لیے سارے شہری جمع ہو کر جشن مناتے تھے اور ان ڈراموں اور شعری فن پاروں کا موضوع داخلی محرومی کی داستان یا رومانی اُداسی کی خلش نہیں ہوتی تھی بلکہ مذہبی قصوں اور قدیم صنیاتی واقعات ہوتے تھے جو اس دور کے یونان کے لیے محض تفریحی باتیں نہ تھیں بلکہ اہم اخلاقی اور روحانی صداقتوں کی حامل تھیں۔ اس طرح شاعری کو جمالیات تسکین سے زیادہ اہم روحانی صداقتوں کا پیغامبر سمجھا جانے لگا اور شاعر کا مقام معلم اخلاق اور صحیفہ نگار کے برابر سمجھا گیا۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ ادب کی اصطلاح بڑے وسیع معنوں میں استعمال کی جاتی ہے۔ ادب سے یک وقت وہ تمام کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جو کسی خاص موضوع یا فن کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں اور جن کے بیانات کو ہم صحیح یا غلط کہہ سکتے ہیں اور ایسی کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جن سے نہ معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمیں کسی قسم کی کاری گری سیکھنے میں مدد ملتی ہے بلکہ وہ ہمارے اندر جذباتی آسودگی کی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ پہلی قسم میں سائنس، انفسیات، تاریخ، جغرافیہ اور سارے علوم کی کتابیں شامل ہیں، جنہیں ڈی کوئسی نے

‘معلوماتی ادب’ کہا ہے اور دوسرے قسم میں ادبیات، شاعری، افسانہ نگاری اور تمام ادبی اصناف آتی ہیں جو ہمیں معلومات تو نہیں بخشتیں لیکن بصیرت ضرور بخشتی ہیں۔ اسے ڈی کو انسی تو انائی بخشتے والا ادب کہتا ہے۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی ہر زمانے اور ہر جگہ اس قدر واضح نہیں ہوتی اور تاریخ اور دوسرے علوم پر ایسی معلوماتی کتابیں تصنیف کی گئی ہیں جنہیں ادبیات میں ممتاز درجہ حاصل ہے۔ یہی نہیں ادبیات کی بہت سی کتابیں ایسی بھی ہیں جو معلومات میں اضافہ کرتی رہی ہیں۔ گھن کی ’روم کے زوال کی تاریخ‘ برک کی تقریریں اور کاراچلی کی ’تاریخ انقلاب فرانس‘ معلوماتی ہوتے ہوئے بھی تو انائی بخش ادب کے دائرے میں آتی ہیں۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی یونانی عہد میں اور بھی زیادہ مبہم اور دھندلی تھی اس دور میں شاعری و مصداقتوں کا ذریعہ اظہار سمجھا جاتا تھا اور گو اس سے لوگ ’شہسواری اور طب‘ کے ہنر سیکھنے کی امید نہیں کرتے تھے لیکن اس کی کبھی ہوئی باتوں کو مذہب اور اخلاق کے اعتبار سے اکثر قابل قبول جانتے تھے اور اس کے بیانات سے کامیاب زندگی بسر کرنے کے کٹر حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ۱۔

اب اگر ارسطو فینس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس نے یورپی ڈیس کی زبان سے کہلویا تھا تو اسے آسانی سے تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

پہلا حصہ وہ ہے جس میں وہ فن کی صداقت پر زور دیتا ہے۔ یہاں فن کی صداقت سے یورپی ڈیس کی مراد تو فن کا راندہ غلبہ سے ہے اور نہ جمالیاتی کیفیت سے جس کے بغیر آج کے نقاد کسی فن پارے کو ادبی دائرے میں شامل نہیں کریں گے۔ یونانی مفکرین کے نزدیک حسن اور

۱۔ سقراط نے کسی جن کے جاننے کے لیے دو شرائط مقرر کی تھیں ایک یہ کہ کاری ٹرہر کے اس مقصد سے واقف ہو۔ دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع کا نظم رکھنا ہو، کامیاب زندگی گزارنے کا ہنر جاننے کے معنی یہ ہوئے کہ شاعر زندگی کے مقصد سے واقف ہو اور یہاں اس کا درجہ فلسفی کے قریب ہوتا ہے۔ دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع سے واقفیت رکھنا ہو جہاں اسے سیاست دان اور معلم اخلاق کا ہم پلہ ہونا پڑتا ہے۔

صدائق کی اصطلاح ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ان کے یہاں خوب صورت صرف دو شے ہو سکتی ہے جو حقیقی اور عجمی ہو۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ یونانی فلسفی نے خیر اور حسن دونوں کے تصورات کو سماوی قرار دیا اور جس طرح مذہب اور ریاست ان تمام تر تصورات پر مستولی رہے ہیں اس کے پیش نظر صرف وہ تصور خوب صورت قرار پایا ہے جو اخلاقی نوعیت سے سچا ہو اور عملی زندگی میں مفید ثابت ہو سکتا ہو اسی طرح یہاں حقیقت یا صداقت کا لفظ سائن تک معنوں کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

دوسرے حصے میں اخلاقیات کا یونانی تصور اور واضح ہو جاتا ہے اس کا مشورہ صحیح بننے سے مراد شاعر کا یا فن کار کا وہ مشورہ مراد ہے جو وہ قوم کو دیتا ہے یہاں شاعر کا سماجی تصور نمایاں ہے گویا شاعری ایک سماجی عمل ہے اور اس وسیلے سے فن کار قوم کو ایک واضح سمت میں چلنے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ اس لحاظ سے اُتر فن کار کا بتایا ہوا راستہ ٹھیک ہے اور اس کا مشورہ سیاست مدنی کے اعتبار سے شہری زندگی کے لیے مفید ہے تو یقیناً اس کا فن سچا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں اخلاق کا افادی پہلو پیش نظر ہے اور یونان کی شہری ریاستوں کی اس زندگی کی چھاپ اس مقولے پر بھی واضح طور پر موجود ہے جہاں سارے فیصلے اجتماعی طور پر کیے جاتے تھے اور شاعری خلوت کدو کے بجائے کوچہ بازار میں خطابت کی مجلسی کرتی تھی اور جمہوریت کو ایک فیصلے سے دوسرے کی طرف راغب کرنے کے کام آتی تھی۔

ادب اور اخلاقیات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ادب میں افادیت کا کیا مقام ہے اور اسے کس حد تک افادیت کے معیار پر پرکھا جاسکتا ہے؟ یہ ہمیش آگے آئیں گی۔ یہاں ہمیں اچھی طرح سمجھ لینا ہے کہ شاعری اور فن کا معیار یونانی سماج نے اپنے سانچے میں ڈھالا اور اسے اپنی سماجی ضروریات کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی۔

اب ہم اس بیان کے تیسرے حصے تک پہنچتے ہیں ادب اور فن کے لیے پوری پی ڈیس یہ معیار بھی قائم کرتا ہے کہ کسی نہ کسی حیثیت سے لوگوں کو بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہو اور یہاں کسی نہ کسی حیثیت کے الفاظ کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہو۔ دو حیثیتوں پر اب تک غور کیا جا چکا ہے جن میں ایک

سیاسی یا عوامی ہے اور دوسری اخلاقی۔ ان دونوں اصلاحوں کے ذریعے پوری ڈی ایس سی کے لفظوں میں 'صحیح مشورہ' ہے ہی ہو سکتے ہیں یا یوں کہیے کہ براہ راست خطابت اور تبلیغ کا ذریعہ ہو سکتے ہیں لیکن کیا لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی اور کوئی صورت ممکن نہیں ہے؟ کیا جمالیات ہفہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر نہیں بناتی؟ کیا شاعر کا مشورہ درست نہ ہونے کے باوجود اس کا فن پارہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی صلاحیت رکھ سکتا ہے یا نہیں؟ کیا نطشے کے فلسفیانہ نصاب صحیح مشورے نہ ہونے کے باوجود ادب کے دائرے میں شامل کیے جاسکتے ہیں یا نہیں؟

ادب کے سماجی رشتوں کا سوال یونانی تہذیب کے ابتدائی عہد میں ابھرتا ہوا نظر آتا ہے اور جمالیات اور افادیت کے مسئلے ادب کی اس ابتدائی تعریف میں بھی سامنے آنے لگتے ہیں۔ آہستہ آہستہ ادب اور دوسرے علوم و فنون کے باہمی ربط کا سوال اور زیادہ اہمیت اختیار کرنے لگا اور آخر کار فلسفے نے جب کائنات اور اس کے علم کی ضابطہ بندی کا بیڑا اٹھایا تو ادب کا صحیح مرتبہ متعین کرنے کا کام بھی شروع ہوا۔ اتفاق سے اس اہم فریضے کی ابتدا افلاطون کے ہاتھوں میں ہوئی جس نے اپنے نظام کائنات میں فن کو کسی برگزیدہ مقام کا مستحق نہیں سمجھا لیکن اس کے باوجود فن اور علم و ادب کے دوسرے شعبوں میں جو فلسفیانہ امتیازات افلاطون نے قائم کیے۔ ان سے انھوں نے نہ صرف اہم تنقیدی اور جمالیاتی مسائل کے دروازے داکر دیے بلکہ پہلی بار فن کی واضح حد بندی اور تعریف کر کے اس کی مامیت کو پہچانا۔ یک وقت افلاطون آرٹ کا سب سے بڑا محسن بھی ہے اور سب سے بڑا نقاد بھی۔ اسی سے سنجیدہ ادبی اور جمالیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔

کتابیات

1. گلبرٹ اور کوہن: تاریخ جمالیات
 2. اسکاٹ جیمس: ادب کی تشکیل
 3. کے سی پانڈے: تاریخ جمالیات ہند
 4. عزیز احمد: یوٹیکا (ترجمہ)
 5. شیلی: مکالمات افلاطون Dialogues of Plato
 6. مجنوں گورکھپوری: تاریخ جمالیات
 7. اٹکنس: ادبی تنقید عہد قدیم کے نشاۃ ثانیہ تک
 8. ارسطو فینس: فرامگس (Frogs)
1. Gilbert & Kuhn: History of Aesthetics
 2. Scott-James : Making of Literature
 3. K.C. Pandey : Indian Aesthetics
 4. P.B. Shelley : Dialogues of Plato (Tr)
 5. Atkins : Criticism in Antiquity
 6. Aristophanes : Frogs

افلاطون کا تنقیدی نظریہ

افلاطون کو فن اور شاعری کا سب سے سنگ دل نقاد کہا جاتا ہے اس کے باوجود جس قدر شاعرانہ انداز بیان پر جتنا قابو اور الفاظ کا جتنا ساحرانہ استعمال افلاطون کے مکالمات میں ملتا ہے اتنا کسی اور فلسفی کی تصنیف میں نہیں ملتا۔ فلسفہ افلاطون کے نزدیک مردہ حقائق کا خشک اور بے مغز اظہار نہیں ہے بلکہ حسن صداقت اور احساس و ادراک کی وہ اعلیٰ ترین منزل ہے جہاں انسان کی روح سچے انبساط سے روشناس ہوتی ہے۔

افلاطون کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ اس نے آرٹ کے صحیح سماجی مرتبے کو سمجھنے میں غلطی کی فن کو نقل کی نقل قرار دیا اور اسے صداقت سے تین منزل دور بتا کر اسے اپنی تصوراتی جمہوریت سے دس بد رکھ دیا لیکن یہ افلاطون کے نقطہ نظر کا محض ادھورا اور غیر منصفانہ بیان ہے کیونکہ نہ تو اس سے وہ فکری پس منظر واضح ہوتا ہے جس میں افلاطون نے شاعری اور فن کو پرکھا ہے اور نہ اس خدمت کا ذکر ہوتا ہے جو فن اور فلسفے کے باہمی رشتے کو واضح کرنے میں افلاطون نے انجام دی ہے۔

یہ بات یاد دلادینا شاید اس جگہ غیر مناسب نہ ہوگا کہ یونان کی شہری ریاستوں کی جمہوری تہذیب میں آرٹ کو جمالیاتی اعتبار سے پرکھنے کی بجائے اخلاقی اور اخلاقی اعتبار سے پرکھا جاتا تھا۔ فن کو اخلاقی اور سماجی صداقتوں کو نہ صرف ذریعہ اظہار خیال کیا جاتا تھا بلکہ ان کے پرچار اور تبلیغ کا ذریعہ بھی سمجھا جاتا تھا۔ ایسی صورت میں فن کو پرکھنے کا کم و بیش وہی معیار بنیادی حیثیت رکھتا تھا جسے ارسطو ٹیس نے پوری پل ڈیس کی زبانی بیان کیا ہے کسی داستان یا ادبی شہ پارے کی

تقریب و تفسیر میں سب سے زیادہ اہمیت اس نکتے کو حاصل تھی کہ اس میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ سچ ہے یا نہیں مکالمات میں سقراط کی زبانی افلاطون نے اسے ایک مثال سے واضح کیا ہے۔ وہ فیڈریس سے کہتا ہے:

’اگر میں جنگ میں کام آنے کے لیے ایک گھوڑا خریدنے کی ترغیب دینے لگوں مگر ہم دونوں میں سے کوئی بھی گھوڑے کی شناخت نہ رکھتا ہو مجھے صرف اس قدر معلوم ہوا کہ میرے دوست فیڈریس کو یقین ہے کہ گھوڑا ایک ایسے پانچ جانور کو کہتے ہیں جس کے بڑے لمبے کان ہوتے ہیں۔ اور اگر میں بڑے بڑے جمیدہ ترغیب دینے والے لہجے میں کہوں کہ پر ایک تقریر شروع کر دوں جس میں اسے گھوڑا قرار دوں اور بتاؤں کہ یہ بے پناہ فائدہ کا جانور ہے اور نہ صرف گھر کے کاموں میں مفید ہوتا ہے بلکہ جنگ کے میدان میں بھی کام آتا ہے اور اس پر چڑھ کر آسانی سے جنگ لڑی جاسکتی

ہے اور سامانِ ادا جاسکتا ہے اور ہزاروں دوسرے کام ہو سکتے ہیں۔‘

اس سوال سے سقراط نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جس بات کی ترغیب دی جائے وہ اہم ہے، لہذا ترغیب اہم نہیں۔ علاوہ بریں بات کی صداقت اس پر منحصر ہے کہ ترغیب دینے والا کس حد تک شے کی ماہیت اور حقیقت سے واقف ہے۔ اگر اس کا بیان صحیح ہے اور وہ انسانی زندگی کی قدروں کی ماہیت سے واقف ہے جیسا کہ اسے سماجی زندگی میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے اور جس شخص کو انسانی زندگی اور کائنات کا یہ ادراک ہوا، سقراط اس فن کار کو ایک شاعر سے زیادہ حکیم اور فلسفی کہنا پسند کرتا ہے۔

اب ایک نظر افلاطون کے اس تصور کائنات پر بھی ڈالنا چاہیے جس کا ادراک وہ ہر شاعر اور فن کار کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔ فیڈو (Phaedo) میں سقراط نے روح اور اس کی جتا پر بڑی بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کائنات دو قسم کی اشیاء سے معمور ہے۔ ایک وہ ہیں جنہیں حواسِ خمسہ سے محسوس کیا جاسکتا ہے جو ہماری رنگ و آہنگ کی دنیا میں مادی وجود رکھتی ہیں اور یہ تمام تر

اشیا برائے تغیر و تبدل، فنا اور عدم کی کشش میں گرفتار رہتی ہیں۔ دوسری وہ ہیں جنہیں حواسِ غسہ سے محسوس نہیں کیا جاسکتا اور جن کا وجود غیر مادی اور غیر ادنیٰ ہے ان کا احساس محض روح سے کیا جاسکتا ہے اور ان کا وجود تغیر سے بالاتر اور فنا کی دسترس سے باہر ہے وہ ہمیشہ سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گے جس طرح انسان کا جسم اور اس کی روح۔ اول الذکر برائے فنا پذیر ہوتے رہتے ہیں اور آخر الذکر تہدیلی اور فنا سے بالاتر ہے۔

اس طرح تمام تر غیر مادی اشیا ایک معنی اور مادی روح ہیں جسے Idea یا تصور کہا جاسکتا ہے۔ یہ تصور تغیر و فنا سے بالاتر ہے اور مادی اشیا محض اس مادی روح کی نقل ہیں اصل علم ان ہی مادی تصورات یا اصلی اشیا کا علم ہے جو حواسِ غسہ سے حاصل ہوتا ہے، ظاہری اور سطحی ہے:

’فلسفہ ظاہر کرتا ہے کہ اشیا کا وہ علم جو انہیں سے حاصل کیا جاتا ہے نہایت لالہ ہوتا ہے

اور وہ بھی جو کانوں یا دوسرے حواس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔‘^۱

افلاطون دراصل ایک مادی دنیا کی حقیقت کا قائل ہے اور تمام ظاہری اور حواسِ غسہ سے محسوس کی جانے والی اشیا اس حقیقت کا عکس ہیں اور اسی تصور پر قائم ہیں۔

’تصور کے بارے میں بھی قابل توجہ ہے کہ افلاطون نے اسے محض حقیقت اولیٰ ہی نہیں سمجھا ہے بلکہ حسن حقیقی بھی قرار دیا ہے۔‘^۲ میوزیم میں ستر اطوار افلاطون کا ذریعہ اظہار ہے مختلف لوگوں کے ساتھ ساتھ خود بھی حسن و عشق کی مابین پر تقریر کرتا ہے اور اپنے نتائج کو حسب معمول مکالمات کے انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ پہلے اپنی بحث میں ستر اطوار اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ حسن کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک ناقص اور سطحی جسے تغیر، زوال اور فنا سے سابقہ رہتا ہے، دوسری جو حقیقی، لازوال اور ہمیشہ قائم رہنے والی ہے۔ پھر ثابت کرتا ہے کہ عشق دراصل وہ خواہش ہے جو انسان میں اپنے حسن خیال (Excellences) کو غیر فانی کرنے کے لیے پیدا ہوتی ہے، جس طرح عام انسان افزائش نسل کے ذریعے مسرت اور بقا قائم کرنے کے لیے عورت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس طرح فن کار اپنے تصور کو غیر فانی بنانے کے لیے خوب صورت ہیئت اور ذرائع

انکھار کی طرف راغب ہوتا ہے۔

آہستہ آہستہ اور اک انسان کو حیثیت یا ذرائع کے حسن سے 'خوب تر' اور 'اعلیٰ تر' حسن کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ ایک مخصوص محبوب کی بجائے اس کی سیرت یا ذہنی بالیدگی (Intellectual excellences) کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور پھر ذہن جسم یا ظاہری پیکر سے ہٹ کر سیرت اور روحانی عناصر کی طرف جاتا ہے اور اس شکل میں عاشق یا عارف کا تصور اس حسن کی طرف جاتا ہے جس کے یہ سارے مادی مظاہر صرف اشارے اور علامتیں ہیں وہ حسن حقیقی اصل، غیر فانی اور غیر تغیر پذیر ہے اور دوسری تمام تر اشیا کی طرح اس کا کوئی حصہ بھی بدنمایا ناقص نہیں ہے۔ یہ حسن حقیقی کسی خوب صورت ہاتھ یا کسی حسین حصہ جسم کی شکل میں تصور کیا جاسکتا ہے نہ کسی فن یا بیان کی صورت میں نہ اس کو کسی ذریعہ اظہار کی ضرورت ہے اور نہ زمین اس کا مسکن ہے نہ آسمان نہ کوئی اور جگہ، وہ ہمیشہ سے یکساں اور غیر تغیر ہے اور اپنے طور پر پرمکیتا ہے (Monocidic) تمام دوسری اشیا اس کی شرکت اور واسطے کی بنا پر خوب صورت ہیں۔ ۱۔

ظاہر ہے کہ انسان کے لیے خوب صورتی کا پہلا اور آخری معیار یہی حسن کامل ہو سکتا ہے اور حسن کاری کی صرف یہی صورت ممکن ہے کہ انسان بجائے نقلی، فانی اور مادی اشیا میں الجھنے کی غیر فانی حسن سے رابطہ پیدا کرے اور اس کی نقل کرے اس رابطے کی شکل میں مادی اور حواس خمسہ کے واسطے کی نہ ہوگی بلکہ روحانی اور ذہنی ہوگی۔ حواس خمسہ سے جن اشیا کا علم حاصل ہو سکتا ہے ان کو افلاطون پہلے ہی ناقص اور غلط قرار دے چکا ہے اور پھر روحانی اور مادی تصور حسن کا اور اک محض روحانی ذرائع سے کیا جاسکتا ہے چنانچہ آگے چل کر اسی مکالمے میں سقراط کی زبان سے یہ الفاظ سنائی دیتے ہیں۔

وہ لوگ جو اس طور پر اپنی تربیت اور تعلیم کرتے ہیں اور اس طرح حسن کی ظاہری اور مادی شکلوں سے حسن کامل تک پہنچتے ہیں۔ پہلی منزل سے دوسری منزل تک اور دوسری سے حسن کی تمام تر شکلوں تک اور پھر خوب صورتی کی شکلوں سے خوب صورت اعمال

و اطوار تک اور پھر اعمال و تصورات سے خوب صورت افکار تک رسائی حاصل کرتے ہیں حتیٰ کہ وہ ان افکار پر غور و فکر کرنے کے بعد اس نقطہ نظر تک پہنچ جاتے ہیں جو حسن کامل ہے اور اس حسن کامل کی بصیرت اور گیان میں وہ آخر کار گمن ہو جاتے ہیں۔¹ جے اور ان لوگوں کو افلاطون 'حکیم' یا 'فلسفی' کے نام سے یاد کرتا ہے۔ ایک اور جگہ کہا گیا ہے:

"Love is that which thirsts for the beautiful, so that Love is Nature as seen by a philosopher, philosophy being an intermediate state between ignorance and wisdom." 1

عشق دراصل حسن کی تمنا ہے لہذا عشق لازمی طور پر فلسفہ سے ہم آہنگ ہے کیونکہ فلسفہ جہالت اور عقل کے درمیانی مدت کا نام ہے۔

یہاں واضح طور پر افلاطون حسن اور حقیقت نہیں ہے بلکہ اخلاقی اور ماورائی تصور ہے، لہذا افلاطون کے نزدیک حسین شے کا اخلاقی طور پر پاکیزہ ہونا لازمی ہے یا یوں کہیے کہ 'حسن اخلاقی' افادیت کا دوسرا نام ہے۔ حسین شہ پارہ صرف اسی صورت میں حسین کہا جاسکتا ہے جب وہ اخلاقی طور پر اچھی تعلیم دے سکے اور انسانوں کے لیے براہ راست مفید ہو۔

اس طرح افلاطون کے تصور حسن کے لیے اخلاقیات اور افادیت لازمی عناصر ہیں ایند ر شیع نے شعر کی تعریف اس طرح کی تھی جسے سن کر سننے والے کہیں کہ کہنے والے نے سچ کہا ہے وہی شعر اس حسن اور صداقت کے درجہ کے لحاظ سے افلاطون کے نزدیک واقع ہے جو کائنات کی بصیرت اور حقیقت اعلیٰ اور حسن کامل کے ماورائے احساس ادراک سے معمور ہوتی ہے۔ فیڈریس ہی میں یہ بیانات ملتے ہیں:

'بلاغت کی تعریف یہ ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے وہی حقیقت ہو۔ حقیقت کا علم لوگوں کو تزیین دینے کا فن نہیں سکھاتا لیکن حق سے الگ ہو کر صحیح معنوں میں تزیین نہیں دی جاسکتی۔'

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

”شاعر، مقرر یا قانون داس اکثر فن پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھتا تو وہ فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔“

لیکن جہاں فن کار فلسفی بننے سے منکر ہوتا ہے اور اس کا دائرہ فکر کائنات اور اس کے وجود، حسن کامل اور اس کے مادی اور انی اور اک سے متعلق نہیں ہوتا اور وہ محض جمالیاتی آسودگی کے لیے اپنے فن کو استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے افلاطون کے سماج میں کوئی جگہ نہیں۔

وہ ایسے تمام فنون کو جو حقیقت کے مادی اور انی اخلاقی اور غیر حسی درک سے پیدا نہیں ہوتے، قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تمام فنون دراصل ان محسوس مادی اشیاء اور اس نظر آنے والے عالم اسباب کی نقل کرتے ہیں جو عالم تصور کی محض نقل ہے یا اس کا تمام عکس ہے۔ چنانچہ نظر آنے والی دنیا کی اور اس کی اشیاء کی نقل حقیقت سے دور ہے اور ایسا تمام علم و ادراک نقل کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

نقل کی اصطلاح جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یونانی علوم میں برابر استعمال ہوتی رہی ہے اور انسانوں کے عملی، سماجی اور انفرادی زندگی میں ان اصولوں کی نقل اور پیروی پر برابر زور دیا جاتا رہا ہے جو فطرت کے اصول کہے جاسکتے ہیں اور جن کے اعتبار سے موسموں کی تبدیلی، رات اور دن کی گردش اور پھلوں، پودوں کی نشوونما جاری ہے گویا حکمت اور فلسفہ کا کام مادی زندگی کو مادی تصورات کے مطابق ڈھالنا ہے یا یوں کہیے کہ فلسفہ، مادی حقیقت کو عالم تصور سے زمین پر لا کر مادی صورت بخشتا ہے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک انسان فلسفے کے ذریعے سے عالم تصور کا درک حاصل نہ کرے۔

فن، خواہ رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ یا حرف و صوت ہر حالت میں اس دنیا کی نقل کرتا ہے جو انسان کی نظروں کے سامنے پہیلی ہے اور فن کار کی رسائی حقیقت تک صرف ان ہی مادی ذرائع سے ہو سکتی ہے جو اس کے ذریعہ سمجھے اور جانے جاتے ہیں۔ اس صورت میں افلاطون کے نظریے کے مطابق نہ تو وہ اشیاء حقیقی ہو سکتی ہیں جن کی فن نقل کرتا ہے (کیونکہ مادی

اشیا اور عالم اسباب محض اصل کی نقل ہے) اور نہ وہ علم سچا ہو سکتا ہے جو اس فہم کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور ایسی اشیا سے تعلق رکھتا ہے جو غیر حقیقی ہیں وہ تمام علوم و فنون جو اس ذمہ میں آتے ہیں افلاطون کے نزدیک سطحی اور ضمنی ہیں۔

آرٹ افلاطون کے نزدیک دونوں اعتبار سے سطحی اور غیر حقیقی ہے اس بنا پر کہ وہ مادی زندگی کی نقل اس سطحی علم کے ذریعے سے کرتا ہے جو اس کی مدد سے حاصل ہوتا ہے دوسرے اس کا مقصد بھی جو اس کے ذریعے انسانوں کو آسودگی بخشتا ہے البتہ افلاطون کی اس خدمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جو فن کی حد بندی کر کے اس نے انجام دی ہے۔

پہلے تو اس نے فن کے مختلف شعبوں میں ایک یکانیت کا پتہ لگایا اور آرٹ کے تمام شعبوں کو اس بنیادی اشتراک کے ذریعے ایک دوسرے سے مربوط کر دیا کہ یہ سب مختلف ذرائع سے مادی زندگی کی نقل کرتے ہیں۔ یہی نہیں اس سے آگے بڑھ کر افلاطون نے اس کے ذرائع اظہار کے فرق کو ملحوظ رکھا اور بتایا کہ مصوری، رنگ کے ذریعے سے نقل کرتی ہے تو سنگیت صوت و آہنگ کے ذریعے اور ادب اور شاعری، حرف و وزن کے ذریعے مجسمہ سازی پتھر اور کئی سے فنون کے مختلف شعبوں میں ربط باہمی کی یہ پہلی فلسفیانہ بنیاد تھی جسے افلاطون نے فراہم کیا اور اگر ہم ان مباحث کو پیش نظر رکھیں جو کئی صدی بعد لسیٹک و نکل مین اور دوسرے نقادوں کے زیر اثر اس موضوع پر ہوئے اس مختصر سے بیان کی اہمیت کا تو بہتر طور پر اندازہ ہوگا۔

دوسرا نظریاتی اضافہ افلاطون کے اس تنقیدی بیان نے کیا جو اس نے الزامی طور پر فن کے بارے میں دیا ہے۔ فن کے تمام تر شعبوں کا مقصد فطرت کی نقل ہی نہیں ہے بلکہ انبساط فراہم کرنے کے لیے نقل کرنا ہے اور انبساط کا لفظ یہاں نہایت تحقیر کے ساتھ استعمال ہوا ہے جسم اور مادی وجود افلاطون کے نزدیک سطحی غیر حقیقی اور کمزور درجے کی چیزیں ہیں اور ظاہر ہے کہ جسمانی حواس کو انبساط بخشنے والی اشیا بھی سطحی اور کم تر درجے کی ہوں گی، لیکن فن پر لگایا ہوا یہ الزام حقیقتاً آرٹ کے ایک بنیادی مقصد کو واضح کرتا ہے فلسفیانہ تعلیم دینے والے بیانات یا صداقت اور حقیقت کا اظہار کرنے والے الفاظ صرف اس بنا پر فن کے احاطے میں داخل نہیں ہو سکتے کہ جو کچھ

ان میں کہا گیا ہے وہ سچ ہے بلکہ یہ بھی لازمی ہے کہ وہ انبساط بخشنے ہوں جسے ہم اپنی اصطلاح میں 'جمالیتی آسودگی' بھی قرار دے سکتے ہیں۔ فن کی تنقید کا وہ پہلو ہے جسے ارسطو فنیس اور ہومر کے بیانات میں بھی تقریباً نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ ہیئت اور اظہار بیان کا یہ مسئلہ تاریخ تنقید میں حقیقتاً اہم ترین ثابت ہوا ہے۔

افلاطون کا تیسرا تنقیدی کارنامہ 'نقل' (Mimesis) کے لفظ میں پوشیدہ ہے۔ یہ لفظ پہلی بار فن کے سلسلے میں اس قدر شرح و بسط کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ افلاطون اور ارسطو کا مقابلہ کرتے ہوئے دونوں کے نظریہ تصنیف کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ افلاطون نے شاعری پر علیحدہ کوئی کتاب نہیں لکھی اس کا مقصد فن اور ادبیات پر علیحدہ بحث کرنا نہیں ہے، فن اور شاعری اس کا موضوع بھی نہیں ہے۔ افلاطون فن کی افادی اور سماجی حیثیت پر غور کرتا ہے۔ اس کا موضوع آرٹ نہیں انسانی سماج ہے اور اس سماج کی تشکیل میں مختلف گروہوں کا علوم اور فن کا جو درجہ ہوگا اس کا تعین افلاطون کی 'جمہوریہ' کا موضوع ہے اس صورت میں افلاطون کے سامنے ہر ایک شے کا صرف ایک معیار ہے اور وہ یہ ہے کہ کوئی شے کس حد تک سماجی طور پر مفید ہے؟

یہ معیار اس دور میں اور زیادہ ضروری ہو گیا ہے جب شعرا کو محض انبساط بخشنے والے موسیقار سمجھنے کے بجائے معلم اور اتالیق سمجھا جانے لگا تھا۔ اس دور کے یونان میں جب آتش بھان مقررہ کی تقریریں، اسٹیج پر ساری رات کھیلے جانے والے ڈرامے اور کوچہ بازار میں گونجنے والے نغمے سماج اور سیاست، مذہب اور اخلاق، رائے عامہ اور سماج کے دھارے کو پلٹ رہے تھے، افلاطون کے اس احتساب کا کچھ نہ کچھ جواز ضرور تھا۔

افلاطون فن پر صرف اسی وجہ سے معترض نہیں ہے کہ یہ فلسفیانہ اعتبار سے نقل کی نقل ہے بلکہ اس کا اعتراض یہ بھی ہے کہ شعر و سخن، مصوری اور شگیت عقل کی بجائے جذبات سے اپیل کرتے ہیں اور ہوش مندی اور ذہن رسا کی جگہ انسان کے سفلی وجود کو براہینتہ کرتے ہیں۔ یہی نہیں شاعری اور ڈرامے میں دیوتاؤں کو نہ صرف انسانوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ ان سے وہ تمام افعال سرزد ہوتے دکھائے گئے ہیں جو ان کی تقدس اور عظمت کے شایانہ شان نہیں

ہے اور جن سے عوام پر غلط اثرات مرتب ہونے کا احتمال ہے۔

دیوتاؤں کو یونان کے اعلیٰ ترین شاعروں نے بھی انسانوں کے روپ میں پیش کیا اور اس طرح ان کے یہاں انتقام، خواہش، جنگ اور بے رحمی کے جذبات بھی ملتے ہیں۔ افلاطون سرمدی دنیا کے بارے میں اس رویے اور دیوتاؤں کے اس روپ میں پیش کرنا اور اخلاقی قید و بند سے آزادی کو اخلاقی طور پر گناہ قرار دیتا ہے اور چونکہ آرٹ اس ذہنی اور جذباتی پابندی اور ضابطہ بندی کے خلاف انسانوں کو ترغیب دیتا ہے اس لیے افلاطون کی جمہوریت میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

افلاطون کی یہ تنقید بیک وقت فن کی تنقید بھی ہے اور تعریف بھی۔ تنقید اس اعتبار سے کہ شاعر معلم اخلاق کے اس درجہ پر مطمئن ہونے کے لیے آمادہ نہیں ہے جو افلاطون اسے بخشنا چاہتا ہے اور تعریف اس وجہ سے کہ انسان کے جذبات کو کچلنے والی ضابطہ بندی سے فن کار بغضات کرتے آئے ہیں اور ایسے لحاظ میں بھی جب سماج کے لیے قانون بنانے والے یہ سمجھ کر مطمئن ہو گئے ہیں کہ ان کا بنایا ہوا ضابطہ معیاری اور تصوراتی ہے اس وقت بھی ان سلسلہ صدائقوں کے خلاف تنقید کا علم فن کاروں نے ہی بلند کیا ہے اور بتایا ہے کہ انسانی تہذیب کو آگے بڑھنے کے لیے ہنوز نئی منزلیں باقی ہیں۔

افلاطون کا اعتراض محض فن کاروں کے ابا بالی پن اور ذہنی غیر ذمہ داری ہی پر نہیں ہے بلکہ وہ ان پر یہ غیر اخلاقی تعلیمات دینے یا اخلاقی ضابطے سے بے پروائی برتنے کی ترغیب عام کرتے ہیں۔ یہ رویہ بڑا تنگ نظری کا رویہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں تو ہر عہد میں ادب اور فن پر اخلاقی احتساب اور سماجی ذمہ داری کے نقطہ نظر سے گرفت ہوتی رہی ہے لیکن افلاطون سب سے پہلا عظیم فلسفی ہے جس نے صرف اسی معیار پر پرکھ کر شاعری اور فن کو اپنی تصوراتی جمہوریت سے نکال باہر کیا۔

ادب اور فن کس حد تک سماج کے لیے اخلاق طور پر پاکسی اور طریقے پر مفید ہو سکتے ہیں۔ یہ سوال کئی صدیوں بعد بڑی اہمیت اختیار کر گیا اس کے باوجود کہ افلاطون نے اس کا جواب نفی میں دے کر صرف فلسفیوں کو انسانی زندگی کا مہتمم قرار دے دیا اور ریاست اور مذہب تک کی باگ انھیں کے ہاتھ میں دے دی لیکن ہر عہد کے شاعر اور فن کار اپنے کو اس عظیم عہدے کا مستحق مانتے رہے ہیں۔

شیلے نے شعرا کو بنی نوع انسان کا غیر مسلمہ قانون ساز کہا تھا خود سقراط نے ہومر کے لیے 'ساوی شاعر' کے الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن افلاطون فن کاروں کو الہامی اور ساوی درجہ دینے کے باوجود سماجی طور پر غیر مفید اور بے کار قرار دیتا ہے۔

اس کے لیے افلاطون کے پاس سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ فن کار کے بیانات حقیقی اور ساختہ شک نہیں ہوتے، اور وہ جو کچھ کہتا ہے عقل و فہم کی مدد سے نہیں کہتا اکثر وہ خود نہیں جانتا کہ اس کے پاس کوئی دلیل بھی ہے یا نہیں بلکہ وہ صرف ایک مادرائی طاقت یا ساوی الہام یا کسی جنون کے زیر اثر یہ باتیں کہتا ہے اور اس کے لیے ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ جب بیانات یہ ثبات عقل و ہوش نہ دیے جائیں گے تو ان سے کسی قسم کی سماجی افادیت حاصل نہیں ہو سکتی۔

Ion میں سقراط ہومر کے مشہور مفسر سے کہتا ہے کہ 'شاعر دراصل خوبصورت گیت ساوی جنون کے عالم میں تخلیق کرتے ہیں۔ کوری ٹھنڈے کے بونوں کی طرح جو مقدس رقص میں عقل و فہم پر اپنا سارا اختیار کھو بیٹھتے اور اس مادرائی اثر کے دوران آہنگ اور سنگیت کی تخلیق اور ترسیل کرتے ہیں' ایک دوسری جگہ وہ اس کو یزدانی اثر (Divine Influence) سے تعبیر کرتا ہے جو شاعروں میں اس طرح موجود ہوتا ہے جیسے مانتا طیس میں کشش کی طاقت اور جو کسی قسم کے اکتساب یا کاریگری سے حاصل نہیں ہوتی۔ ایک اور جگہ شاعروں کو جاہل اور ناقابل قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ 'خدا نے جان بوجھ کر ان لوگوں کو پیغمبروں اور پیش گوئی کرنے والوں کی طرح عقل و فہم سے عاری کر دیا ہے تاکہ وہ سماجی پیغام ہی کے ناکہ کار بنے رہیں۔'

Phaedrus میں جنون کی قسمیں گناتے ہوئے سقراط پیش گوئی، ساحری، پیغمبری اور محبت کے ساتھ شاعری کو بھی شامل کرتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے نزدیک شعرا کی باتیں اور ان کے بیانات محض ایک مقدس دیوانگی کی تخلیق ہیں۔ ان میں عقل کا عنصر برائے نام ہی ہوتا ہے انھیں دانش مندی کہنا غلط ہے، ان میں حکیمانہ توازن اور فکر موجود نہیں ہوتا اور اسی بنا پر وہ صرف بے ہودہ اور بے مقصد کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ عقل کی رسائی اور فکر کی گہرائی پر جذبات اور حواس کے ہنگامی ارتعاش کو ترجیح دے کر وہ عقل دشمن قرار پاتی ہیں اور انسان کے ذہن کو صحیح

راستے سے ہٹا کر اس کے حیوانی وجود کو نمایاں کرتی ہیں۔

افلاطون نے شاعری کے عمل کے ساتھ تنقید کی کوشش نہیں کی ہے اور یہاں بھی وہ ان تمام نقادوں کا پیش رو ہے جو اس کی طرح فن اور شاعری کو خلاف تہذیب اور مغرب اخلاق تو قرار نہیں دیتے لیکن شاعری کو سادہ پیغام سمجھتے ہیں اور تخلیقی عمل کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کو فضول بتاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کو وہ بھی افلاطون کی طرح نہ اسرار اور سادگی قرار دیتے ہیں۔

آخر میں افلاطون کے اہم ترین نکتے پر غور کرنا چاہیے جو ابتدائی تنقید کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ افلاطون نے فن اور خاص طور پر شاعری کو نقل کی نقل قرار دیا ہے یہاں تھوڑی دیر کے لیے یہ بات نظر انداز کر دینی چاہیے کہ افلاطون کی مابعد الطبیعیات اس عالم اسباب ہی کو نقل ماننا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کے سلسلے میں نقل کا تصور افلاطون کو کہاں سے ملا اور کس حد تک وہ درست ہے۔

یہ ذہرانے کی ضرورت نہیں کہ یونانی حکما فطرت ہی کو سارے قوانین کا ماخذ سمجھتے تھے اور فطرت کے قوانین کا دریا پختہ کرنا اور ان کے مطابق انسانی زندگی کے لیے ضابطے قائم کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ پھر جیسا کہ پروفیسر گلبرٹ مرے نے ارسطو کی بوطیقا کے دیباچے میں لکھا ہے 'اعلیٰ یونانی شاعری من گھڑت قصے بیان نہیں کرتی تھی بلکہ قدیم صمیاتی ہیرو اور اس کی مہمات کی داستانیں قلم بند کرتی تھی۔ Poets کا لفظ بنانے والے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے اور چونکہ شاعر حقیقت میں قصے بنانے والا نہ ہوتا تھا بلکہ اصلی قصوں کو محض ذہرانے والا ہوتا تھا شاید اس کے لیے افلاطون اور ارسطو دونوں اسے ناقل کہتے ہیں اور آرٹ کو نقل (Mimesis)۔

اگر افلاطون کے نظریہ نقل کو ان معنوں میں لیا جائے کہ آرٹ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے اور ایسے مناظر کو بیان کرتی ہے جو عملی زندگی میں مختلف قسم کے انسانوں کو مختلف ادوار میں پیش آتے رہے ہیں تو اس سے اختلاف کی زیادہ گنجائش پیدا نہیں رہتی، لیکن اگر نقل سے یہ مراد ہے کہ آرٹ محض زندگی کا ایک ضمنی اور ثانوی عکس ہے تو اس کو جیہہ کو پوری طرح تسلیم کرنا دشوار ہے۔ اس کے حامی کہیں گے کہ فن کار یا مصور ایک ہرن کو دیکھتا ہے اور اس کی تصویر اس طرح رنگوں سے ترتیب دیتا ہے کہ اس سے مماثلت قائم ہو اور لوگ اسے دیکھ کر ہرن کو پہچان سکیں اس

صورت میں فن اگر نقل محض نہیں ہے تو کیا ہے؟ اسی طرح شاعر واقعہ کر بلا کو بیان کرتا ہے، کر بلا کے لائق و دق میدان، وہاں کی چشم اور معجزوں کو نظم کرتا ہے تو اس صورت میں بھی وہ تخلیق نہیں کرتا بلکہ صرف ایک منظر جوں کا توں پیش کرتا ہے۔ تصویر محض عکس ہے، شاعری صرف نقل ہے۔

لیکن یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ فن کار جب ہرن کی تصویر بنائے یا شاعر کر بلا کے میدان کی کیفیت نظم کرتا ہے تو کیا واقعی ہرن اور کر بلا کے میدان کی ہو بہو نقل کرتا ہی اس کا مقصد ہوتا ہے؟ ذرا غور کیا جائے تو دراصل فن کار ہرن کے اس تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اُس کے ذہن میں ہے ممکن ہے وہ صرف چند لکیروں ہی سے اُس کے تصور کو واضح کر سکے۔ اس کی نقل سو فیصدی مطابق اصل نہیں ہوگی۔ جس سطح پر تصویر بننا ہے وہ ضرور ہرن کے ایک حصے کو دیکھنے والوں کے سامنے پیش نہ کر سکے گی۔ اسی طرح کر بلا کے میدان کا نقشہ صرف اس حیثیت سے ہی پیش کیا جاسکے گا جتنا الفاظ کی گرفت میں آسکتا ہے۔ گرم ہوا کے تھیرے، آسمان کی کیفیت، وہاں کی ٹو باس، چمکتے ہوئے ریت کے ذرے اور نہ جانے کتنی جزئیات ہوں گی جو شاعر کو چھوڑ دینی پڑیں گی ان میں سے وہ صرف ان ہی پہلوؤں کو انتخاب کرے گا جنہیں وہ اپنا تصویر کر بلا پیش کرنے کے سلسلے میں معاون اور مفید خیال کرے گا۔ اس فن کار کی نقل بالکل مطابق اصل نہیں ہوگی بلکہ یقیناً اصل سے کچھ نہ کچھ کم ہوگی۔ لیکن یہ تصویر کا ایک ہی رخ ہے۔

اس طرح ہم نے یہ تو تسلیم کر لیا کہ فن کار کا مقصد خارجی شے کے اس تصور کی نقل کرنا ہوتا ہے جسے وہ پیش کرنا چاہتا ہے اور جو اُس کی اپنی داخلی تخلیق ہے کہ یہ داخلی تصور محض تمثیلی یا سادہ نہیں ہوتا اور خارجی اشیا سے پیدا ہوتی ہے لیکن بلاشبہ یہ خارجی اشیا سے متعلق ہوتے ہوئے بھی خارجی اشیا سے منفرد اور الگ وجود رکھتا ہے، لہذا فن کار دراصل خارجی اشیا کی نقل نہیں کرتا، ان سے پیدا شدہ داخلی تصورات کی نقل کرتا ہے۔ وہ ہرن کی تصویر کھینچتا نہیں چاہتا، ہرن کے اس داخلی تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذہن نے اخذ کیا ہے۔ کر بلا کا میدان اس کا موضوع نہیں ہے کر بلا کے میدان کا وہ تصور اس کا موضوع ہے جسے اس نے کر بلا سے مختلف جزئیات کو تخیل اور تخلیقی عمل سے ترتیب دے کر اپنا داخلی تصور بنالیا ہے۔ اس طرح فن کار مادی حقیقت کی نقل نہیں کرتا بلکہ

اس تصور کی نقل کرتا ہے جو اس نے خارجی حقیقت سے قائم کیا ہے وہ محض نقل نہیں ہے، خلاق ہے۔
اس کا کام تقلید نہیں، تخلیق ہے اور اس تخلیقی عمل کو افلاطون نے پوری طرح تسلیم نہیں کیا ہے۔

افلاطون نے اس داخلی عنصر کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ اگر یہ داخلی عنصر نہ ہوتا تو یقیناً ایک منظر یا ایک خارجی شے کی تمام تر تصاویر ایک ہی جیسی ہوتیں ایک واقعہ کا بیان سارے تماشاخیوں کی زبانی ایک ہی طرح سے ادا ہوتا، لیکن فن کی تاریخ شاہد ہے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ شے اور حقیر سے حقیر موضوع بھی مختلف فن کاروں کے قلم سے نکل کر بالکل مختلف اور منفرد ہو جاتا ہے اور ایسے لوگوں کو بھی جو عام زندگی میں اسے ہزار بار دیکھ چکے ہیں اسے دیکھ کر تازگی اور جدت کا احساس ہوتا ہے فن کار مالوس اور قدیم حقیقت کی وہ تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے تخیل نے اخذ و ترمیم کے بعد بنائی اور اس شے میں نئی حقیقت کا سراغ لگاتا ہے۔ ہمو لڈ کے الفاظ میں 'فن نقل نہیں ہے بلکہ تخیل کے ذریعے حقیقت کی نئی تشکیل ہے'۔

افلاطون دراصل ایک سچے مابعد الطبیعیاتی فلسفی کی طرح تصور سے شے کی طرف رجوع کرتا ہے، مادے سے تصور تک نہیں پہنچتا۔ اس کے نزدیک زندگی ایک مادی تصویر کو زمین پر بسا دینے اور مادے کی شکل میں بیدار کر دینے کی کوشش ہے اور اسی لیے ساری حقیقتیں تصوراتی ہیں۔ مادہ صرف اس کا معمولی اشاریہ ہے اور اسی عام فلسفیانہ میلان کی بنا پر فن کو بھی اس نے حقیقت تمام کو ناقص مادی عکس کے روپ کے حصے کی شکل میں پیش کیا اور حقیقت کو اس عنصر کو فراموش کر دیا جو فن کار کی داخلیت شے کے وجود کو بخشتی ہے۔

افلاطون کے مابعد الطبیعیاتی نقطہ نظر مابعداتی، مذہبی اور تصوراتی میلان اور عقل و فلسفہ سے غیر معمولی شغف کے باوجود اس خدمت کا انکار ممکن نہیں کہ اس نے آرٹ کی تقریباً تمام اہم پہلوؤں پر سنجیدہ لکھ کے دروازے کھیل دیے۔ آرٹ کی مابعداتی کا سوا مل اٹھایا اور عقل کی نقل کہہ کر اس کی صحیح تعریف کا مطالبہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ اس بہانے فن کے مختلف شعبوں میں فلسفیانہ بظاہر آہنگ کی پہلی بنیاد قائم کی اور فن اور سماج کے باہمی رشتوں کی وضاحت کی۔ گو وہ اپنی 'جمہوریہ' میں شاعری کے لیے جگہ نہ نکال۔ کالیکس اس کی توجیہات نے نقد فن کے ہر میدان میں نئی دنیا میں آباد کرنے میں بڑی مدد دی۔

کتابیات

1. ذاکر حسین (مترجم) ریاست
2. Gilbert Murray Introduction to Aristotle on the Art of Poetry (Tr. by Ingram Bywater)
3. P.B. Shelley : Plato's Dialogues (Tr.)



ارسطو کی بو طیقا

۱

ارسطو 282 عیسوی قبل مسیح میں پیدا ہوا اور اس کا باپ کموکس پیشہ کے اعتبار سے طبیب تھا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں افلاطون کے مدرسے میں داخل ہوا اور جیس برس تک آنکھن کے مدرسے میں افلاطون کے آگے زالوے تلمذ کیا۔ ان باتوں کے اثرات ارسطو کے طرز فکر میں براہر تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ ارسطو کے شارحین اور نقاد دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ ارسطو کے انداز فکر پر طبابت اور اعضائے انسانی کے علم کا بڑا اثر پڑا ہے۔ وہ افلاطون کے شاگرد ہوتے ہوئے بھی اپنے استاد کی طرح تصورات سے حقائق تک نہیں پہنچتا بلکہ مادی حقائق کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ایک ہوشیار سر جن کی طرح ہر حقیقت کا تجزیہ کرتا ہے اس کے ایک ایک جز کو الگ الگ پرکھتا ہے اور ان سے پیدا شدہ وحدت اور تناسب کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ افلاطون اشیا کو صرف تصورات کو ظاہر کرنے والی چند علامتوں کا درجہ دیتا ہے، جس طرح ریاضی اور الجبرے میں ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کچھ علامتیں مقرر کر لی جاتی ہیں جن کا کافی نمبر نہ کوئی مطلب ہوتا ہے، نہ کوئی وجود۔ اسی طرح افلاطون کے نزدیک مادی حقیقتیں محض عکس تصور ہیں اور خود کوئی معنی اور وجود نہیں رکھتیں۔

ڈاکٹر اور سائنس دان فطرت کا مطالعہ کیوں سے زیادہ کیا؟ کے استفہام کے ساتھ کرتا ہے۔ انسان کیوں پیدا ہوا ہے، اس سے زیادہ اس کے نزدیک کارآمد اور مفید سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے؟ اس کے جسم کے اعضا کیا ہیں؟ اور اس کی تندرستی کا راز کیا ہے؟ وہ افلاطون کی طرح یہ

سوال نہیں کرتا کہ شاعری کا وجود ہونا چاہیے یا نہیں؟ وہ شاعری کو ایسی حقیقت قرار دیتا ہے جو موجود ہے یہ حقیقت کیا ہے، کن اجزاء سے مل کر بنی ہے اور اس کے لطف اور اثر اندازی کا راز کیا ہے؟ یہی ایک سائنس دان کا دائرہ تحقیق ہے اور اس دائرے میں ارسطو اپنے استاد سے کہیں زیادہ کامیاب ہوا ہے۔

یہاں اس بات کا تذکرہ کر دینا ضروری ہے کہ افلاطون کے بعد جب اس کے مدد سے فکر کی رہنمائی اسپنسپس (Spensippus) کے ہاتھ آئی اور فلسفہ کو زیادہ سے زیادہ تجربہ کی طرف لے جایا گیا اور اسے تقریباً ریاضی کے زیر اثر کر دیا گیا تو ارسطو نے آنتھنس مہوڑ کر میسیا (Mysia) میں اپنے شاگرد ہرمیاس کی دعوت پر ایک مختصر افلاطونی حلقے کی مجلس قبول کر لی اور پھر سکندراعظم کا تالیق ہو کر مقدونیہ چلا گیا۔

ظاہر ہے کہ ارسطو کا ذہن تصوراتی یا مابعد الطبیعیاتی ہونے سے زیادہ سائنٹفک اور حقیقت پسندانہ تھا۔ یونانیوں میں افلاطون کی طرح ارسطو کائنات کا تصوراتی خاکہ بنا کر اس وحدت کو مختلف شعبوں کی جگہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی ہے نہ وہ اس عظیم وحدت سے اس کے اجزاء تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطو کا طریقہ عمل بالکل متضاد ہے۔ وہ فن کو ایک علیحدہ وحدت کی طرح تسلیم کرتا ہے پھر فن کا تجزیہ کر کے اپنی بحث کو صرف شاعری تک محدود کر دیتا ہے اور شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کر کے اپنا موضوع الیہ کو بتاتا ہے جو اس کے نزدیک فن کے اعلیٰ معیاروں کی نمائندہ ہے۔

اسکاٹ جیمس نے خواہش کی ہے کہ کاش ارسطو ڈرامے کے فن کو مکمل اکائی کی طرح دیکھنے کی کوشش کرتا اور صرف ڈرامے پر بحث کرنے کی بجائے اس کے اسٹیج پر پیش کرنے کے پورے عمل سے بحث کرتا۔ موسیقی، پس منظر آوازوں کا آثار چڑھاؤ، اداکاری کے اصول اور ان سب کے مجموعی تاثر کے اصولوں پر بحث کرتا لیکن یہ انداز ارسطو جیسے سائنسی مزاج کے فلسفی کے لیے غیر مناسب تھا۔ ارسطو علم کے ایک معمولی جزو کو انتخاب کرتا ہے اور اس کے مطالعے اور تجزیہ کے ذریعے سے کائنات کی اہم حقیقتوں تک پہنچتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ افلاطون اور ارسطو میں نقطہ نظر کے اس بنیادی فرق کے باوجود بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ دونوں فن کے تمام شعبوں کی وحدت کے قائل ہیں اور ان کے ذرائع اظہار کے تنوع کو ملحوظ رکھتے ہیں، دونوں فن کو بنیادی طور پر نقل قرار دیتے ہیں، دونوں اس نقل کا مقصد انبساط اور سرت قرار دیتے ہیں اور دونوں آرٹ اور سماجی زندگی کے رابطے کو پیش نظر رکھتے ہیں گو مختلف نتیجوں پر پہنچتے ہیں۔ یہ دونوں کسی نہ کسی حد تک شاعر کے مجنوں یا Inspired ہونے کے قائل ہیں۔

لیکن اس مماثلت کے باوجود ارسطو نے آرٹ کو نہ صرف مختلف زاویہ نظر سے پرکھا ہے بلکہ ان سوالوں کے جوابات بھی مختلف طور پر دیے ہیں جنہیں فن کے سلسلے میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ بوطیقا کے پہلے جملے ہی سے ظاہر ہے کہ ارسطو نے دائرہ تحقیق کو محدود کر لیا ہے اور وہ زندگی کے بارے میں کسی فلسفیانہ نتیجے پر پہنچنے یا فنون لطیفہ کا کوئی بنیادی نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے بلکہ فن کو ان نمونوں کے مطالعے سے جو اس وقت اس کے پیش نظر تھے، چند اصول مستنبط کرنا چاہتا ہے۔ بوطیقا اس جملے سے شروع ہوتی ہے:

"I shall speak of the art of poetry and of its various species, discussing the function of each kind, along with the proper structure of a poem and the number and nature of the parts." - Aberscrombie (Tr.)

اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو ایک علاحدہ اور مستقل بالذات علم تسلیم کر لیا ہے اور اس کے نزدیک شاعری کے فن کے جواز یا عدم جواز کا سوال نہیں اٹھایا۔ یہ فن اپنی منفرد حیثیت میں موجود ہے اور اس کا مقصد تجزیہ کر کے اس کی مختلف قسموں کو پہچاننا اور ان کے اصول معین کرنا ہے۔ یہ قسمیں ارسطو کے نزدیک (1) الیہ، (2) طربیہ، (3) رزمیہ اور (4) لیرک یا غنائیہ شاعری ہیں۔ ان میں سے بوطیقا میں صرف دو کا بیان کسی قدر تفصیل سے کیا گیا۔ طربیہ اور عشقیہ شاعری کا بیان موجود نہیں ہے۔ ٹریجڈی ارسطو کی محبوب صنف ہے اور اسے 'بوطیقا' کا

موضوع قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی مختلف توجہیں کی گئی ہیں۔ کچھ محققین کے نزدیک 'بوطیقا' نامی تمام ہے اور اس کے آگے کے حصے میں شاعری کی ان دونوں قسموں سے بھی بحث کی گئی ہوئی ہے۔ نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کو فن کا صحیح مظہر سمجھتا ہے اور کامیڈی اور عشقیہ شاعری کو سطحی اور غیر اہم صنف قرار دیتا ہے۔

مختلف اقسام کے اس تقسیم کے بعد ارسطو ان اقسام کی تعریف، مابینیت اور مقصد کی وضاحت کرتا ہے اور اس کاوش میں وہ فن کے بارے میں چند بنیادی باتیں کہتا ہے۔ ٹریجڈی کی تعریف اس کے نزدیک یہ ہے:

”ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو، اس کی

زبان مزین اور نفیس ہو، وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو

اور اس سے ان کی صحت و اصلاح کر سکے۔“

اس بیان کے پہلے ہی جملے میں ارسطو شاعری کی ایک قسم کی تعریف اور مابینیت واضح کرتا ہے۔ ”ٹریجڈی ایک عمل نقل ہے“ یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ارسطو کے پیش نظر صرف یونانی شاعری کے نمونے تھے اور یونانیوں کے نزدیک شاعری ہمارے دور کی طرح چند جذباتی حقیقتوں کے ترسیل کا ذریعہ نہ تھی بلکہ علم و فن کے تمام شعبوں پر چھائی ہوئی تھی اور بہ یک وقت علم طب اور علم بدن کے مسائل تاریخ اور مذہبیات کے قصے اور دوسرے علوم کے متعلق معلومات شاعری ہی میں فراہم کی جاتی تھیں۔ ارسطو نے بوطیقا میں اسی لیے ایسے ادگوں کو شاعروں کے صنف سے الگ کر دیا ہے جو جراحی، علم نجوم یا تاریخ کی تعلیمات کا کلام موزوں میں ادا کر دیتے ہیں۔ دوسری یہ بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ شاعری ڈرامے کی زبان تھی اور ڈرامہ پورے یونانی سماج کے لیے جذباتی اور سماجی حقیقت کی نوعیت رکھتا تھا۔ ارسطو یونانی ڈراموں سے بحث کر رہا ہے جو اس کے پیش نظر تھے اور جن میں سنیاتی قصوں اور اساطیری واقعات کو نظم کیا جاتا تھا۔ اس کے سامنے ایسے ڈرامے نہیں ہیں جنہیں ہماری اصطلاحوں میں حقیقت پسندانہ، رومانوی یا علامتی ڈرامے کہا جاسکتا ہے۔

ان بیانات کی روشنی میں پروفیسر برگلبرٹ مرے کی یہ رائے قابل غور معلوم ہوتی ہے کہ

ارسطو نے فن کو اس لیے نقل قرار دیا کہ یونانی زبان میں Poets کا لفظ بنانے والے کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا اور یونانی شاعر چونکہ طبع زاد قصوں سے زیادہ قدیم صنیعتی قصے اور رزمیہ داستانیں نظم کرتا تھا اس لیے اسے بنانے والے سے زیادہ دہرانے والا یا بیان کرنے والا کہا جاسکتا تھا جسے ارسطو نے اپنی اصطلاح میں نقل کرنا قرار دیا ہے۔ وہ شاعر جو جزائے کی فتح کی کہانی لکھتا ہے دراصل کہانی نہیں گڑھتا بلکہ صرف اس مشہور واقعے کو بیان کرتا ہے یا اس کی نقل الفاظ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔

نقل کا لفظ بہر صورت ارسطو کے نظریہ تنقید میں سب سے زیادہ اہم ہے۔ Mimesis سے ارسطو کی مراد کیا ہے؟ اس کا واضح پیش کرنا دشوار ہے۔ دو باتیں البتہ صراحت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نقل سے ارسطو کی مراد وہ نہیں ہے جو افلاطون کی تھی، دوسرے یہ کہ نقل کے لفظ سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ ارسطو نے فن میں تخلیقی عنصر کے وجود کو نظر انداز کر دیا ہے۔

افلاطون تصور پرست ہونے کی حیثیت سے مادی تصور کو حقیقی مانتا تھا اور مادی حقیقتوں کو اصلی اور بنیادی ماننے کی بجائے انھیں مادی تصور کا عکس قرار دیتا تھا اور چونکہ شاعر اس مادی دنیا اور عالم محسوسات کی نقل کرتا ہے اس لیے افلاطون کے نزدیک وہ حقیقت سے بمنزل دور ہے۔ ارسطو کے نزدیک حقیقت اس دنیا سے مادی نہیں ہے بلکہ یہ مادی عالم محسوسات ہی دراصل حقیقتوں کا جہان ہے اور اس میں روح اور مادے کی ساری پہنائیاں سمائی ہوئی ہیں۔ ایک نقاد نے ارسطو کے نظریہ کائنات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کے نزدیک فطرت ایک ایسے نامیاتی طاقت کا نام ہے جو اپنی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس تعریف کے بموجب افلاطون کے برخلاف حقیقت جامد ہے نہ ابدی، نہ وہ ایسا تصور ہے جو تغیر اور فنا سے بالاتر ہے اور نہ تصور اور مادہ میں کوئی حقیقی تضاد پایا جاتا ہے۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ ارسطو کے نزدیک اچھائی اور برائی کے بندھے کئے اور ناقابل تغیر اصول وضع نہیں کیے جاسکتے۔

چنانچہ ارسطو کو مسرت جامد اور مستقل بالذات ذہنی کیفیت معلوم نہیں ہوتی بلکہ ایک مسلسل عمل نظر آتی ہے، روح اس کے نزدیک قیمتی روحانی اور مادیائی شے نہیں ہے نہ جسم اور مادے سے

دور ہے بلکہ وہ لہر ہے جو زندگی میں اصول کی طرح جاری و ساری ہے اور مادی عناصر علیحدہ خاصیتیں رکھنے والے جو ہر نہیں ہیں بلکہ متضاد اشیا کے درمیان کشش کے مرادف ہیں۔ اس طرح خط امتیاز جو افلاطون نے شے اور اصل شے، مادہ اور روح، تصور اور حقیقت کے درمیان قائم کیا تھا کسی حد تک گھو ہو گیا۔

اس نظریے سے ایک طرف تو افلاطون کا وہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ حواس اور احساسات سے حقیقت کا علم حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری طرف آرٹ پر نقل کی نقل کرنے کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ مادی دنیا اور عالم محسوسات ہی حقیقت کا روپ ہے اور اس حقیقت کا محسوسات کے ذریعے سے حاصل کیا ہوا اوراک ناقابل اعتبار قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس لحاظ سے فن محض اصل کی نقل ہے اور اس نقل کے ذریعے سے حقیقت تک پہنچنا ممکن ہے۔

ارسطو کے نزدیک فطرت اور فن ہی وہ دو ذرائع ہیں جن سے دنیا ترقی پذیر ہے فرق صرف اتنا ہے کہ فطرت کی حرکت کے اصول داخلی ہیں اور اس کے متعین کردہ ہیں لیکن فن سے ایسی اشیا ظہور میں آتی ہیں جن کی شکل فن کار کی روح میں نہیں ہوتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے فن فطری اور سماوی اصولوں کے تحت تخلیق و تشکیل کے کام کو سرانجام دیتا ہے یعنی فطرت کی نقل کرتا ہے۔ گویا فنی تخلیق فطرت کے اصولوں پر اشیا کو ڈھالنے کا فرض انجام دیتی ہے۔

لیکن حقیقت کے اصولوں کا علم فن کار کو کن ذرائع سے ہو سکتا ہے؟ افلاطون کے نزدیک یہ علم صرف فکر اور فلسفہ کے ذریعے سے یا یوں کہیے کہ عقل کے ذریعے سے حاصل ہو سکتا ہے کیونکہ حقیقت فطرت کے ظاہری پیکروں میں نہیں غیر مرئی ہے اور اس تک مادی حواس کی رسائی نہیں ہو سکتی اور عقل جیسی غیر مرئی حس ہی کی رسائی ہو سکتی ہے۔ ارسطو چونکہ مرئی اور غیر مرئی کی اس تفریق کامل کا قائل نہیں لہذا وہ علم کی ابتدا اس لمحے سے تسلیم کرتا ہے جب حواس مختلف اشیا کا احساس کرتے ہیں اور پھر ذہن انسانی احساس کے ان تجربات کی تنظیم کرتا ہے گویا مشاہدہ علم کی پہلی منزل ہے اور جب ذہن یادداشت سے اس مشاہدے اور اس کے متعلقات کو محفوظ کر لیتا ہے تو وہ تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجربے کی فراوانی اور کثرت کے بعد ایک ڈاکٹر نبض دیکھے یا معائنہ کیے بغیر مرض کی شکل دیکھ کر اس کے مرض کی تشخیص کر سکتا ہے۔ تجربہ کار کسان گویا اپنی چھٹی حس کی مدد سے بارش ہونے کی خبر معلوم کر سکتا ہے۔ یہ کیفیت جو بظاہر خارجی محرکات اور عقل سے ماوراء معلوم ہوتی ہے۔ دراصل محض مشاہدے کی کثرت اور تجربہ کاری کی بنا پر پیدا ہوتی ہے۔ اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی ذہن اس قدر تربیت یافتہ ہو چکا ہے کہ اسے خارجی محرکات اور ان کے باہمی رشتوں کو الگ الگ بتانے کی ضرورت نہیں اور وہ ایک لمحے میں مختلف اجزاء اور متفرق اشیاء میں ربط و آہنگ پیدا کر سکتا ہے مختلف اشیاء اور تصورات سے ایک آہنگ اور وحدت پیدا کرنا ہی حسن کاری کی بنیاد ہے۔

حسین اشیا اور فنی شہ پارہ بقول ارسطو غیر حسین اشیاء اور مناظر فطرت سے صرف اسی بات میں مختلف ہیں کہ اول الذکر میں بکھرے ہوئے اجزاء ہم آہنگ کر دیے جاتے ہیں۔ ارسطو کے نزدیک تناسب کے اس احساس کے بغیر کوئی فن پارہ وجود میں نہیں آتا اور یہ ایک لمحے کے اندر بغیر اجزاء کے علیحدہ سمجھے ہوئے یکا یک وحدت کے احساس کا ذہن میں کوئد جانا ہی احساس جمال کی بنیاد ہے۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ افلاطون کی طرح ارسطو بھی شاعر کو ایک ماورائے عقل صفت سے متصف کرتا ہے۔ افلاطون نے اسے جنون کی قسم بتایا تھا۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعر کے فن کے لیے ایک ایسے انسان کی ضرورت ہے جو پیدائشی طور پر ذہین ہو اور جنون کی طرف میلان طبع رکھتا ہو۔ افلاطون نے اس صلاحیت کو عقل دشمن اور دیوانگی محض قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اسے عقل کی زیادہ ترقی یافتہ شکل بتایا اور اسی کو عرفان و ادراک کی اعلیٰ تر صورت قرار دیا۔ گویا یہی وہ طاقت ہے جو تخلیق فن کی ذمہ دار ہے اور جس کے ذریعہ سے فن کار کو فطرت کے اصول کا عرفان حاصل ہوتا ہے اور وہ حقیقت تک پہنچنے اور اس کی نقل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

نقل کے لیے ارسطو نے بھی Mimesis کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن اردو میں اس کا

ترجمہ جس لفظ سے کیا جاتا ہے وہ اس کی پوری معنویت پر حاوی نہیں ہے۔ 'نقل' تو اصل کا دوبہو چرہ اُتار لینے کو کہتے ہیں اور اس شکل میں تخلیق یا تخیل کی کارفرمائی کا سوال ہی نہیں امتنا 'نقل' راجح عقل کی مثل صدیوں سے اسی طرح چلی آئی ہے۔ ارسطو کی 'نقل' سے یہ مراد نہیں ہے۔

دراصل شاعری کی مابینت سے بحث کرتے ہوئے ارسطو کے سامنے پہلا سوال حیاتیاتی ہے یعنی انسان کی کس جبلتی خواہش سے شاعری اور فن وجود میں آئے۔ افلاطون کے لیے عالم خیال اصل حقیقت تھا لہذا اس نے فن کو فکری اور تصوراتی نظام میں بٹھا کر دیکھا۔ ارسطو کے نزدیک مابعد الطبیعات سے زیادہ حیاتیات اہم تھیں۔ لہذا شاعری کا جواز بھی وہ انسانی فطرت کے ایک خاصے میں تلاش کرتا ہے یعنی انسان فطرتاً نقل کرنا پسند کرتا ہے اور اس سے اسے حظ حاصل ہوتا ہے اسی جبلتی تقاضے نے فن کا روپ اختیار کر لیا ہے۔

ایبر کراہی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یونانی ذہن حرکت اور عمل کے دو قصورات رکھتا تھا یا تو اشیا کی تشکیل کا عمل یا کسی کام کے کیے جانے کا عمل دوسری صورت میں عمل منقسمہ جانچنا ہوگا اور پہلی صورت میں جس شے کی تشکیل عمل میں آئی ہے اس سے عمل کے حسن و قبح کا اندازہ ہو سکے گا۔ اسی انداز نظر کی پیروی میں ارسطو نے بھی شاعری کو ایسی نقل کرنے والی صفت قرار دیا ہے جو فطرت کی اسی طرح نقل کرتی ہے جیسے موسیقی اور رقص نقل کرتے ہیں۔

اس مثال سے ظاہر ہے کہ یہاں ارسطو کی مراد ہو بہو نقل سے نہیں ہے کیونکہ رقص اور موسیقی فطرت کا چرہ اُتارنے کے قابل نہیں ہیں اور اس نقل میں تخیل اور تخلیق دونوں کا جز غائب ہوتا ہے۔ اردو میں نقل کو Mimicry - Imitation تینوں الفاظ کے مترادف استعمال کیا جاتا ہے جب کہ پہلی صورت میں وہ محض عکاسی ہے۔ دوسری صورت میں تقلید محض اور تیسری صورت میں تخیلی تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔

'نقل' کے لفظ کے ساتھ ہی ارسطو اس کے لوازمات کا ذکر بھی کرتا ہے یعنی شاعری کس وسیلے سے نقل کرتی ہے، کس شے کی نقل کرتی ہے اور کیونکر نقل کرتی ہے؟ پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ جس طرح موسیقی کے لیے آواز اور آہنگ اور مصوری کے لیے رنگ ذرائع اظہار ہیں اسی طرح

شاعری کا وسیلہ اظہار الفاظ اور زبان ہیں اور اس میں وزن، ترم، موسیقی اور آہنگ پیدا کر کے شاعر اس میں مضامین پوری تاثیر کے ساتھ ادا کرتا ہے۔ دراصل خون لطیفہ میں ذرائع اظہار کا فرق ہی تقسیم پیدا کرتا ہے۔

دوسرے سوال کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ شاعری کے عمل اور حرکت کی حالت میں انسانوں کی نقل کرتی ہے یعنی وہ ایسے واقعات کا بیان کرتی ہے جو انسانوں سے سرزد ہوتے ہیں اور انسانی فطرت میں جن کا جواز موجود ہے۔ فن اس اعتبار سے انسانوں کے اعمال کی کہانی ہے اور یہ تمام عمل ایسے ہیں جن کی صلاحیت قدرتی طور پر ان میں پائی جاتی ہے۔ اسی بنیاد پر ارسطو نے ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ جو انسانوں کو ان کی حقیقی زندگی سے کہیں بہتر حالت میں پیش کرتے ہیں اور ان ڈراموں کو وہ المیہ قرار دیتا ہے دوسرے وہ جو انسانوں کو ان کی اصلی حالت سے بدتر حالت میں پیش کر کے ان کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں یہ کام طربیہ یا کامیڈی انجام دیتی ہے اور تیسرے وہ جو بہو اس حالت میں اٹھیں پیش کرتے ہیں جیسے کہ وہ حقیقی زندگی میں ہیں۔

امیر کرامی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ارسطو نے تیسرے قسم کو انداز کر دیا ہے اور انسانوں کی حقیقی حالت کی بہو تصویر کشی کرنے کے بارے میں بحث نہیں کی۔ اس سے کم سے کم یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو فن کی بہو نقل تسلیم نہیں کرتا تھا اور Mimesis کے لفظ سے اس کی مراد بہو عکاسی کرنے سے نہیں بلکہ شاعری کو حقیقی زندگی کو بہتر یا اس سے بدتر بنا کر پیش کرنے کی تخیلی کاوش سے ہے اور اس صورت میں فن عکس محض نہیں کہا جاسکتا بلکہ اس میں شاعر کی اپنی ذات کا ایک جز بھی شامل ہونا ضروری ہے اور اس کا مرتبہ تخلیق کا ہو جاتا ہے۔

ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا المیہ کے کردار لازمی طور پر عملی زندگی کے انسانوں سے بہتر ہوتے ہیں اور طربیہ کے کرداروں کو ان سے کم تر درجے پر رکھا جاسکتا ہے؟ اگر درجے کا تعین ان کی ذہنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کیا جائے تو فالساف اور سرنوبل بیچ کے کرداروں کو کم تر درجے کے انسان قرار دینا دشوار ہے۔ ذیلیوڈی راس نے اس تقسیم کو اس اخلاقی تصور کا واضح اثر بتایا ہے

جو افلاطون کی تعلیمات میں خاص طور پر نمایاں ہے اور جس کے نشانات ہم ارسطو فینس اور ہومر کے تنقیدی احساس میں دیکھ آئے ہیں¹۔ اس نے تفصیل سے اس پر بحث کی ہے کہ ارسطو نے المیہ اور طریہ میں خط فاصل قائم کرنے کے لیے اخلاقی طور پر اچھے اور برے کرداروں کے عمل ہی کو معیار قرار دیا ہے۔ چونکہ اخلاقیات اس دور کی جمالیات پر غالب تھی اس لیے اخلاقی طور پر اچھا اور برگزیدہ کردار ہی دیکھنے والوں میں ہمدردی کے جذبات پیدا کر سکتا تھا۔ ارسطو کے نزدیک میکیجھ جسے قاتل اور ملٹن کا شیطان یا گویئے کامیفس ناقلس المیہ کے ہمدرد بننے کے قابل نہیں ہو سکتے۔

یہاں گلبرٹ مرے کی اس رائے پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ٹریجڈی کو نیک یا بہتر انسانوں کی اور کامیڈی کو کم تر درجے کے انسانوں کی نقل قرار دینا دراصل یونانی زبان سے ناواقفیت اور ترجمے کے ناکافی ہونے کی دلیل ہے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کے سلسلے میں انڈی موینا² (endeimonia) کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ اکثر مسرت کیا جاتا ہے لیکن اس کا مفہوم محض اچھائی یا بہتری سے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ نیکی اور پاکیزگی سے زیادہ قریب ہے۔ جسے عظمت کے لفظ سے کسی قدر ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ گلبرٹ مرے نے عمل کے لفظ پر بھی اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ 'پرائٹن' Praxis | Prattein صرف عمل کرنے کے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ انگریزی لفظ do کی طرح کرنے کے ساتھ کسی مخصوص حالت میں ہونے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے گلبرٹ مرے بھی پروفیسر مارگولیتھ کی تائید کرتا ہے کہ ارسطو نے ٹریجڈی کو انسانوں کے اعمال کی نقل قرار نہیں دیا تھا بلکہ اس قول کا ترجمہ اس طرح کرنا چاہیے کہ 'ٹریجڈی انسانوں کے احوال کی تصویر کشی ہے'۔

گلبرٹ مرے اور مارگولیتھ کے بیانات سے ارسطو کے تصور نقل پر اور زیادہ روشنی پڑتی

1. W.D. Rose - Aristotle

1. Gilbert Murxy - Introduction to Poetics.

2. "Another difficult world... is prattein or praxis, generally translated as to act or action but it, like our 'do' also means to fare, either well or ill".

ہے۔ ارسطو اگر ٹریجڈی کو انسانوں کے احوال و کیفیات³ کی ترجمانی قرار دیتا ہے تو اس کے لیے نقل کا لفظ نہایت نا کافی ہے پھر نقل سے اس کی مراد انسانوں کی شکل و صورت یا ان کے مادی گرد و پیش کا خاکہ پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے تصور کائنات کے مطابق وہ یہاں بھی جسم اور روح، مادہ اور خیال کو جدا گانہ نہیں کرتا اور انسانوں کے روپ میں ان کے کرداروں کا خاکہ کھینچتا ہی فن کا مقصد بتاتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے برخلاف فن مادی اشیاء اور عالم اسباب کی نقل ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ وہ انسانوں کے اس غیر مرئی روپ کی تصویر کھینچتا ہے جسے ہم جذبہ کردار اور کیفیت کے الفاظ سے ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے ارسطو موسیقی کو جو عالم اسباب کی سب سے کم نقل کرتی ہے، سب سے زیادہ نقل کرنے والا شمار کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے نزدیک نقل جذبات و احساسات اور انسان کی کیفیت کی ہوتی ہے اور اسے ظاہر کرنے اور اس کی ترسیل میں موسیقی بہت کامیاب ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے ارسطو کا مفہوم ترجمانی کے لفظ سے زیادہ واضح ہوتا ہے۔ ارسطو اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ جب کسی قبائلی شکاری نے زمانہ قبل تہذیب میں کسی جانور کا شکار کیا ہوگا اور اپنی جائے قیام پر اگر چند روز بعد اس جانور کی شکل زمین پر چند لکڑیوں کی مدد سے بنا کر اپنے رفیق کو یہ خبر پہنچانی چاہی ہوگی تو بھی اس کی بنائی ہوئی یہ تصویر جانور کی ہو بہو نقل نہیں کی جاسکتی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مادی شے کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور اس کا محرک ایک ایسا جانور ہے جو مادی وجود رکھتا ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود یہ تصویر یا خاکہ جانور کی پوری تصویر نہیں ہے یہ صرف اس کا وہ تصور ہے جو شکاری کے ذہن میں محدود ہے اور جسے اپنی بات سمجھانے کے لیے وہ اشارے کے طور پر استعمال کر رہا ہے۔ اس نے جانور کی شکل سے مماثلت لی ہے اور یہ خاکہ اصل جانور کو پوری طرح پیش نہیں کرتا لیکن اصل شے سے زائد بھی ایک عنصر اس میں موجود ہے اور وہ ہے ان خطوں

3. اگر یہ بیان صحیح مان لیا جائے تو پھر کسی حد تک W.D. Rose کی یہ خواہش پوری ہو جاتی ہے کہ اگرچہ ذرا سے ارسطو کے پیش

نظر ہوتے تو وہ نیکی کی جگہ پرالیہ کے کردار کے لیے عظمت کا لفظ استعمال کرے۔ Russ نے لکھا ہے:

"His thoughts, is of course, conditioned by the traditions of Greek Drama, but a character like that of Clymnestra might have led him to substitute greatness of intensity for 'goodness...'

کے کھینچنے والے کا تخیل۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کیردوں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصور کا عکس ہے جو فن کار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فن کار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے اور اس لحاظ سے اس کا فن حقیقی ہے تنقیدی نہیں۔ گو یہ فن کار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے۔ فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا ہے جو فن کار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ انہی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ کہا جاسکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات ان واقعات پر مبنی ہیں جو واقع ہو چکے ہیں لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشان دہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رخ کر سکتا ہے۔

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامہ کے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہے کہ ارسطو واقعیت پر زور نہیں دیتا اور Probable اعلیٰیت کے نقیض واقعات کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے معجز نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بار بار اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشوونما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلاف عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جائے گی جو یا تو مساوی ہو یا اچانک حادثے کی نوعیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامہ کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے مربوط ہونا چاہیے ہر ایک عمل گزشتہ واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیر و کا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو۔ گویا فن کار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو چن لیتا ہے جو

’اغلیت کے نقیص‘ نہ ہوں اور انھیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پر دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے۔ یعنی وہ فطرت کے اجزا کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے اور انھیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں کوئی جلی جذبہ یا لذت پیدا کرتا ہے؟ یا نہیں؟ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان دو جلی خواہشوں Instincts یعنی نقل اتارنے اور دوسروں کو نقل اتارنے دیکھنے کی خواہش — کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔ تجربے کے لحاظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخیلی ترجمانی ہے تو ہر حالت میں شاعر اور ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا اس سے دیکھنے والوں پر اس قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعے کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آنا چاہیے۔ اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی ایسے واقعے کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اگر اسٹیج پر ہم کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ڈکیتی کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات کے گزرنے پر طاری ہوتے۔

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھائے جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہوگا یا کسی انسان کو اثر دے نے لیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو کوئی معصوم و شیرازہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو۔ یہ مناظر عملی زندگی میں دل دہلا دینے کے لیے کافی ہیں لیکن جب فن انھیں اسٹیج پر یا نقش نگاری میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس اس سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پر ان شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جبلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جائے اور اس میں منت

کے کھینچنے والے کا تخیل۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان لکھروں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصور کا عکس ہے جو فن کار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فن کار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے اور اس لحاظ سے اس کا فن تحقیقی ہے تنقیدی نہیں۔ گو یہ فن کار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے۔ فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا ہے جو فن کار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ انہی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ کہا جاسکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات ان واقعات پر مبنی ہیں جو واقع ہو چکے ہیں لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشان دہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رخ کر سکتا ہے۔

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامہ کے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہے کہ ارسطو واقعیت پر زور نہیں دیتا اور Probable اعلیٰیت کے نقیض واقعات کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے معزز نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بارہا اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشوونما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلاف عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جائے گی جو یا تو سادی ہو یا اچانک حادثے کی نوعیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامہ کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے مربوط ہونا چاہیے ہر ایک عمل گزشتہ واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیردکا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو۔ گویا فن کار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو جن لیتا ہے جو

’اعلیٰ کے نقیص‘ نہ ہوں اور انھیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پرو دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے یعنی وہ فطرت کے اجزا کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے اور انھیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں کوئی جہلی جذبہ یا لذت پیدا کرتا ہے؟ یا نہیں؟ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان دو جہلی خواہشوں Instincts یعنی نقل اتارنے اور دوسروں کو نقل اتارنے دیکھنے کی خواہش — کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔ تجربے کے لفظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخیلی ترجمانی ہے تو ہر حالت میں شاعر اور ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا اس سے دیکھنے والوں پر اس قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعے کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آتا چاہیے۔ اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی المیہ واقعے کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اگر اسٹیج پر ہم کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ذمہ داری کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات کے گزرنے پر طاری ہوتے۔

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھائے جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہو گا یا کسی انسان کو اثر دے نے لپیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو کوئی معصوم دوشیزہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو۔ یہ مناظر عملی زندگی میں دل دہلا دینے کے لیے کافی ہیں لیکن جب فن انھیں اسٹیج پر یا نقش نگاری میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس اس سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پر ان شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جہلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جائے اور اس میں منت

نئے تجربوں کے ذریعے ہے اپنا علم وسیع کرنے کی جو جہلت ہے اس کے زیر اثر وہ دردناک مناظر کی نقل میں بھی آسودگی پاتا ہے کیونکہ یہ اس کے علم اور تجربے میں اضافہ کرتی ہیں اور تجربہ ہی ساری ذہنی نشوونما کی ابتدا ہے۔

فن سے جولذت حاصل ہوتی ہے اس کی نوعیت کو ارسطو نے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ لذت ہے جو فن میں معنویت تلاش کرنے سے پیدا ہوتی ہے یا زندگی سے اس کا ربط اور مماثلت کا پتہ لگانے سے حاصل ہوتی ہے جیسے تصویر سے اصل شخصیت تک پہنچنے کی صورت، دوسری وہ ہے جسے حیاتی انبساط کہہ سکتے ہیں اور جو رنگ و آہنگ، موسیقی اور شعریت سے حاصل ہوتی ہے۔ فن سے حاصل شدہ انبساط ان دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور اس انبساط کو ارسطو محض لذت بخش ہی قرار نہیں دیتا بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی مصلح بھی بتاتا ہے اور جذبات کے لیے تزکیہ کا باعث قرار دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو کے نظریہ نقل کے بارے میں چند باتیں ضرور صراحت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں۔ ارسطو کی مراد فطرت یا حقیقی زندگی کی ہو، ہو نقل سے نہیں ہے بلکہ اس زندگی کے مختلف اجزاء کو تحلیل، انداز سے ہم آہنگ کر دینے سے ہے۔ وہ نقل تخیل کے ذریعے سے زندگی کے اجزاء کی پھر سے تخلیقی ترتیب کرنے کو کہتا ہے۔ اس طرح زندگی اور آرٹ کا رابطہ اکہرا ہی نہیں بلکہ ذہرا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے مروجہ منت ہیں۔ آرٹ جہاں مادی زندگی کے مختلف مظاہر اور اجزاء کے تصور اور تخیل قائم کرتا ہے اور اس سے تخلیقی تخیل کے ساتھ نیا آہنگ بخش کر نئی وحدت کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس طرح اس اثر پذیر ی سے زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ وہ تصور مادی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے لیکن مادی زندگی کو نیا تصور دیتی بخشتا بھی ہے اور یہ تصورات زندگی میں عمل اور ترقی کے عزائم پا کر زندگی کا نقشہ ہی بدل دیتے ہیں۔ تاریخ بکھرے ہوئے حقائق کا مجموعہ ہے اس میں اسباب و علل کے ہزاروں سلسلے گڈنڈ نظر آتے ہیں اور کسی ایک واقعے کی ابتدا وسط اور خاتمہ مثلاً تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ زندگی کے تانے بانے میں اس قدر جکڑا ہوا ہوتا ہے اور اس کے سلسلے ایک دوسرے واقعات سے اس طرح بندھے ہوئے ہوتے ہیں کہ ایک واقعہ کو مکمل طور پر الگ کر کے اس کے اسباب و علل کے رشتہ دیکھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ آرٹ ان معنوں میں تاریخ

سے زیادہ ممتاز ہے کہ وہ تخیل کے بل پر ایک واقعہ کو اسباب و علل کے پورے سلسلے کے ساتھ تمام وکمال وحدت کے ساتھ انتخاب کر لیتا ہے اور اس ایک واقعہ سے زندگی کے سارے عوامل کو مرکوز کر کے مکمل تنقید حیات پیش کر سکتا ہے اسی عمل کو غالب نے قطرہ میں وجہ نظر آنے اور جز میں کل کا تماشا دیکھنے سے تعبیر کیا تھا۔

3

نقل کے تصور کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر ارسطو کے الہ کے تصور پر بھی ڈالی جائے کیونکہ الہ بطریقا کے نزدیک فن کی اہم ترین صنف معلوم ہوتی ہے الہ کی تعریف ارسطو نے اس طرح کی ہے:

"Tragedy is the imitation of an action that is serious, complex and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play: in the form of action, not of narrative through pity and fear affecting the proper purgation of these emotions.

Prof. Butcher's Translation

عمل کی نقل سے ارسطو کی کیا مراد ہے ابھی تک اس تعریف کی ان ہی لفظوں پر بحث کی گئی ہے۔ ارسطو کی مراد سنجیدگی، مکمل طور مناسب عظمت کے الفاظ سے کیا ہے؟ اس کی صراحت ابھی باقی ہے۔ مکمل کی تعریف ارسطو اس طرح کرتا ہے کہ مکمل وہ شے یا عمل ہے جس کی ابتدا، وسط اور خاتمہ تینوں اجزاء موجود ہوں اس سے ایک طرف تو اس لفظ کی مدد سے ارسطو تاریخ، عملی زندگی اور فن کے درمیان حد فاصل قائم کرتا ہے جس کے معنی یہ بھی ہیں کہ کسی انجان کے بارے میں صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ ہم نے عملی زندگی میں ایسا ہی دیکھا تھا جب تک اس واقعے سے خود واقفیت اور اغلیت موجود نہ ہو، عملی زندگی کی حقیقتیں بھی پسندیدہ ہو سکتیں۔ دوسری طرف اس لفظ سے ارسطو ایک بار پھر فن کی غیر معمولی قدر پر زور دیتا ہے جو اس کے نزدیک وحدت ہے۔ جب تک کسی فن

پارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ پایا جائے وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔
 وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے۔ چونکہ
 ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعے
 سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے
 الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدت عمل کی
 ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدت تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر
 زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات، کردار ایک ہی نقطہ تاثر کی طرف توجہ مرکوز کر سکیں۔ اس
 سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا ذہرے پلاٹ کا قائل نہیں تھا، درست نہیں۔

اس طرح رزمیہ اور الیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے الیہ ڈراموں کو مختصر
 قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں۔ دور
 متوسط کے شارحین نے اس جملے سے وحدت زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے
 لیے یہ ضرور قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اسی قدر مدت میں پیش آئے
 ہوں، جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہوں۔ اسی طرح وحدت مکان کی مدد سے طے کیا گیا کہ
 ڈرامے کے سارے واقعات ایک جگہ پیش آنے چاہئیں تاکہ وحدت مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے
 میں دو مختلف شہروں یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جاسکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے
 اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں وحدت خلائی میں سے اگر کسی کا
 نشان ملتا ہے تو صرف وحدت عمل کا، باقی دونوں تصورات ارسطو پر اہتمام ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اول
 تو پلاٹ کو ارسطو نے جواہریت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیش نظر زیادہ قابل قبول معلوم نہیں
 ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصہ پیشتر
 والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ کہانی نہیں لکھتا محض چند کردار تخلیق
 کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر زور دینے سے ارسطو کی مراد صرف اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے۔ پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں گویا پلاٹ صرف کرداروں کا عمل ہے اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ ہر ڈرامے، کردار یا شے کی نقل کے بجائے ان کرداروں کے عمل کی نقل قرار دیتا ہے گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں، وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہو سکتی تھی۔

پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں۔ سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کامیڈی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برتری کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر المیہ کے کرداروں کے سلسلے میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانٹے نے excellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے۔ المیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جائے گا اس کے جذبات کا سمجھنا ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیو ڈی راس نے المیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

"The imitation of an action that is good and also

complex in itself and of some magnitude..."

اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کر لیا ہے۔ کچھ نقادوں نے المیہ کی اس تعریف سے یہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ کو یا تو شہزادوں اور بادشاہوں کی داستان دینا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت کے اعتبار سے باوقار ہوں اور دونوں باتوں کے لیے معقول مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جاسکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے endximoria کے قبیل کے کسی لفظ نے معنی کو بہم کر دیا ہے۔ ارسطو

پارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ پایا جائے وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔
 وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے۔ چونکہ
 ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعے
 سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے
 الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدت عمل کی
 ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدت تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر
 زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات، کردار ایک ہی نقطہ تاثر کی طرف توجہ مرکوز کر سکیں۔ اس
 سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا ذہری پلاٹ کا قائل نہیں تھا، درست نہیں۔

اس طرح رزمیہ اور المیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے المیہ ڈراموں کو مختصر
 قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں۔ دور
 متوسط کے شارحین نے اس جملے سے وحدت زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے
 لیے یہ ضرور قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اسی قدر مدت میں پیش آئے
 ہوں، جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہوں۔ اسی طرح وحدت مکان کی مدد سے طے کیا گیا کہ
 ڈرامے کے سارے واقعات ایک جگہ پیش آنے چاہئیں تاکہ وحدت مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے
 میں دو مختلف شہروں یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جاسکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے
 اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں وحدت خلائیہ میں سے اگر کسی کا
 نشان ملتا ہے تو صرف وحدت عمل کا، باقی دونوں تصورات ارسطو پر اتہام ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ سمجھ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اول
 تو پلاٹ کو ارسطو نے جواہریت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیش نظر زیادہ قابل قبول معلوم نہیں
 ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصہ پیشتر
 والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ کہانی نہیں لکھتا محض چند کردار تخلیق
 کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر زور دینے سے ارسطو کی مراد صرف اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے۔ پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں گویا پلاٹ صرف کرداروں کا عمل ہے اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ ہر ڈرامے، کردار یا شے کی نقل کے بجائے ان کرداروں کے عمل کی نقل قرار دیتا ہے گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں، وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہو سکتی تھی۔

پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں۔ سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کامیڈی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برتری کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر الیہ کے کرداروں کے سلسلے میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانٹے نے excellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے۔ الیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جائے گا اس کے جذبات کا عمیقہ ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیو ڈی راس نے الیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

"The imitation of an action that is good and also

complex in itself and of some magnitude..."

اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کر لیا ہے۔ کچھ نقادوں نے الیہ کی اس تعریف سے یہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک الیہ گویا تو شہزادوں اور بادشاہوں کی داستان دنیا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت کے اعتبار سے باوقار ہوں اور دونوں باتوں کے لیے معقول مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جاسکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے endximoria کے قبیل کے کسی لفظ نے معنی کو بہم کر دیا ہے۔ ارسطو

کی مراد کچھ بھی کیوں نہ ہوں آج کے ڈرامے اور ادبیات نے سنجیدگی اور عظمت کا جو منہبوم اپنایا ہے وہ نہ تو اخلاقی، نیکی اور ہمدردی کا ہے اور نہ بادشاہوں اور مشاہیر سے وابستہ ہے بلکہ وہ محض کرداروں کی داستان ہے جو اس اعتبار سے دوسرے انسانوں سے بالاتر ہوتے ہیں کہ ان کی ذات انجی ہونے کے بجائے سماجی معنویت رکھنے والے تجربات کی آماج گاہ ہوتی ہے اور ٹریجڈی ایک کی کہانی بننے کی بجائے زندگی کی معنویت سے بھرپور تجربے کا آئینہ بن جاتی ہے۔

ارسطو نے المیہ کی جو تعریف کی ہے اس کا ایک حصہ زبان اور پیرایہ اظہار سے متعلق ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈرامے کا پیرایہ تاثراتی یا داخلی نہیں ہوتا بلکہ واقعات اور کرداروں کو بیان کرتا ہے اس لحاظ سے اس کا انداز بیان نہ غنائی ہو سکتا ہے نہ محض موضوعی۔ وہ فن کار کے ذاتی جذبات اور انجی تجربات کو واحد شکلم کے ذریعے یا خودکھائی کے ذریعے بیان نہیں کرتا۔ ارسطو اس پیرایہ بیان کو بھی ڈرامے کی امتیازی خصوصیت قرار دیتا ہے چونکہ ڈراما حقیقت کا داخلی تاثر بھی خارجی اور معروضی بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ واقعات اور کرداروں سے دیکھنے اور پڑھنے والا اپنے طور پر وہی نتیجہ نکالے جو ڈراما نگار کا مقصد ہے اس لیے ضروری ہے کہ ڈرامے کی زبان غنائی یا تاثرات کا داخلی بیان کرنے والی شاعری سے مختلف ہو۔ غنائی شاعری کی زبان میں سپردگی، تخیل آرائی اور شکوہ زیادہ ہوتا لازم ہے اسی طرح داخلی پیرایہ اظہار کی سرمستی اور کیفیت آفرینی کے بجائے ڈرامے کی زبان ان کرداروں کے مطابق ان کی عمر، تربیت اور صورت حال کے مطابق مکالموں کی زبان ہوگی جو فطری اور قدرتی ہو اور جو صورت حال سے مناسبت رکھتی ہو۔

غنائی شاعری کے برعکس ڈراما تجربے کو واقعہ بنا کر پیش کرتا ہے گویا یہاں تجربے کی شش جہاتی پیکش مقصود ہوتی ہے جس پر حقیقت کا گمان ہو سکتا ہو اور اس لحاظ سے ڈرامے کے پیرایہ اظہار کے لحاظ سے اس کی زبان کا بھی غنائی شاعری سے مختلف ہونا لازمی ہے، لیکن چونکہ موسیقی یونانی ڈرامے کا لازمی جز تھی اس لیے ڈرامائی مکالموں کی زبان میں ارتقاع اور ایک خاص قسم کا وقار ملحوظ رکھا گیا ہے جو غنائی شاعری سے مختلف ہے۔

گویا ایسے کی تعریف میں حقیقت کی معروضی اور شش جہاتی پیکش اور باوقار (جیسے محض

مرصع نہیں کہا جاسکتا) زبان کا استعمال بھی ارسطو کے نزدیک لازمی طور پر شامل ہے۔
 ارسطو نے المیہ کی تعریف میں کھارسس کا بھی ذکر کیا ہے یعنی رحم اور خوف کے جذبات
 بیدار کر کے دیکھنے والوں کے جذبات کی تطہیر اور چھپھ کیا جائے۔

کھارسس یا چھپھ طبی اصطلاح ہے اور اس کے ذریعے جسم انسانی میں مختلف مادوں یا
 عناصر کے توازن کو برقرار رکھا جاتا تھا مثلاً اگر سودائیت زیادہ ہے تو جسم سے نصد کے ذریعے خون
 نکال لیا جائے اب بھی جو تک لگا کر جسم سے فاسد خون نکال لینے کا طریقہ رائج ہے۔ ارسطو نے اس
 طبی اصطلاح کے ذریعے افلاطون کا ذکر کیے بغیر اس کے اس الزام کا جواب دیا ہے کہ فنون لطیفہ
 غیر افادی ہیں اور معاشرے کے لیے مفید ہونے کے بجائے مضر ہیں کیونکہ یہ عقل کے بجائے
 جذبات کو براہیمتہ کرتے ہیں۔

ارسطو کے نظریہ کھارسس پر مختلف انداز سے بحث و مباحثہ ہوتا آیا ہے۔ بعض نقادوں کا
 کہنا ہے کہ کھارسس کے لفظ سے ارسطو یہ مفہوم ادا کرنا چاہتا ہے کہ جذبات عقل سے زیادہ توانا اور
 موثر ہوتے ہیں اور بُرے جذبات پر محض عقلی استدلال اور دلائل سے قابو پانا ممکن نہیں ہے بلکہ
 بُرے جذبات پر اچھے جذبات ہی کے ذریعے قابو پایا جاسکتا ہے یعنی بُرے جذبات اُسے اگر برائی
 کو خارج کر کے ان میں توازن پیدا کر دیا جائے تو بہتر شخصیت ہی نہیں بہتر معاشرے کی تعمیر و
 تشکیل ممکن ہے اور اس کام میں فلسفے سے کہیں زیادہ فنون لطیفہ کا دخل ہے کیونکہ فلسفہ محض عقل سے
 اور فنون لطیفہ جذبات سے متعلق ہیں۔

کھارسس کا عمل کس طرح ہوگا اس کے لیے وہ رحم اور خوف یا درد مندی اور ہیبت کے
 الفاظ استعمال کرتا ہے کہ یہی دو ایسے جذبات ہیں جو فرد کا معاشرے سے فوری اور مؤثر رشتہ قائم
 کرنے میں مددگار ہوتے ہیں اور دوسرے کے دکھ درد میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں جہاں
 یہ جذبات ہوں گے وہاں انسان اپنی فحش شخصیت کے خول سے نکل کر اپنے جیسے دوسرے انسانوں
 کے احساسات کو محسوس کرنے کے قابل ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے کھارسس گویا فنون لطیفہ کا
 معاشرتی اور سماجی جواز فراہم کرتا ہے اور اس کی افادیت کا ضامن ہے۔

کتابیات

1. W. Ross : Aristotle
2. Humphry House : Aristotle's Poetics
3. Scott-James : Making of Literature
4. Dickinson : Greek View of Life

5. فن شاعری (بوطیلا) : عزیز احمد
6. قدیم اردو تنقید : وہاب اشرفی
7. قدر مغربی تنقید (خطبات اثر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ) : کلیم الدین احمد

روم

یونان سے رخصت ہونے کے بعد تنقید کے سفر کا ایک مرحلہ روم میں طے ہوا مگر تنقیدی نظریات کے سلسلے میں یہ مرحلہ کچھ زیادہ اہم نہ تھا۔ یونان کی علم و دانش روم کو تنقیدی رنگ میں ملی نہ وہ شہری ریاستیں تھیں جہاں رات بھر کے ڈرامے دیوی دیوتاؤں کی داستانیں پیش کرتے تھے نہ وہ ارتقا کی منزلوں سے لگا ہمارے گرنے والی تہذیب کے مسائل تھے۔ یہاں زندگی نسبتاً آسودہ تھی اور اسی لیے ادب اضطراب اور ارتقا کے بجائے کسی قدر ضابطہ بندی اور آئین سازی میں محو ہو گیا۔ تنقیدی نظریوں کا مورخ بہ آسانی روم کو نظر انداز کر کے آگے بڑھ سکتا ہے البتہ سرود، ہورٹس اور کوئنٹی لین جیسے ضابطہ ساز راستہ رو کے کھڑے ہیں۔ یہ نہیں ہے کہ انھوں نے ادب اور زندگی کے نئے رشتوں پر غور کیا ہو یا افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات پر اضافہ کیا ہو۔ ہاں انھوں نے اتنا ضرور کیا کہ ادب کا رشتہ خطابت سے جا ملایا اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے اصول وضع کرنے کی کوشش کی جن سے بیان کی آراستگی اور تاثیر میں اضافہ ہو۔ اس لحاظ سے بروکس اور دسمائے کا یہ طرز عمل بے جا نہیں تھا کہ ہورٹس اور اس کے ہم عصروں اور ہم وطنوں کی تنقیدی کاوشوں کو نو خیز ادیبوں کے لیے نصیحت نامے سے زیادہ اہمیت نہ دی۔

ہورٹس نے یہ نصیحت نامہ بڑی عرق ریزی کے ساتھ نظم میں لکھا۔ اسے تین واضح حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک عام طور پر شاعری کے متعلق (Poesis) دوسری شاعری کی تکنیک اور عملی مسائل کے متعلق (Poema) اور تیسرا شاعروں کے متعلق (Poeta)

اور ان چیزوں کے بارے میں ہورٹس کے پاس کہنے کے لیے کچھ دلچسپ اور کارآمد باتیں ہیں لیکن وہ فوری افادیت کی ان باتوں سے بلند ہو کر ادب کے زیادہ گہرے اور زیادہ اہم مسائل کے بارے میں خیالات کا اظہار نہیں کرتا۔ یوں بھی اس کے لیے یہ سوالات اہم نہیں ہیں کہ ادب کیا ہے اور ادب کیوں ہے؟ اس کا تعلق حقیقت اور عرفان و آگہی سے کیا ہے اور کس طرح کا ہے؟ اس کے نزدیک ادب ایک ایسی حقیقت ہے جو موجود ہے اور اصل مسئلہ اسے کامیابی سے برتنے کا ہے اور اسی پر اس کی ساری توجہ صرف ہوئی ہے۔

ان تینوں موضوعات کے بارے میں ہورٹس کے مرکزی خیالات کا مطالعہ کرتے ہوئے ایسا لگتا ہے جیسے مشرق اور بطور خاص فارسی اور اردو ادب کے کسی ماہر استاد کا نصیحت اور بلاغت کے موضوعات پر مطالعہ کر رہے ہیں۔ سب سے پہلا اصول توازن اور تناسب کا ہے۔ یعنی ہر لفظ اور ہر تصور اور تشبہ اور محل کے عین مطابق ہو اور ان سب کی ترتیب میں بھی یہی تصور پیش نظر رکھا جائے۔ اسلوب صنف کے لحاظ سے موزوں ہو اور لفظ نہ عامیانا اور گھسے پٹے ہوں نہ غریب اور نامانوس انداز بیان سہل متوجع ہو یعنی ہر پڑھنے والا خود کو اس پر قابو پاتا ہو مگر جب اس طرح لکھا جائے تو خود کو عاجز پائے۔

شاعری کا مقصد ہورٹس کے نزدیک تربیت بھی ہے اور انبساط بھی اور اسے احساس ہے کہ بڑے بڑے اور پرانے شرفا صیحت کے بغیر ادب کو کار فضول جانتے ہیں اور نوجوان اہل ثروت کو صیحت سے چو ہے اور محض انبساط سے غرض ہے۔ اعلیٰ اور ارفع ادب کی تخلیق یونانی شہ پاروں کو ہر وقت پیش نظر رکھنے ہی سے ممکن ہے کہ خدا، انسان اور کتب فروش کوئی بھی دوسرے درجے کے شاعر کو پسند نہیں کرتا۔

ان خیالات کا لب لباب دو بنیادی تصورات ہیں۔ ایک یہ کہ ادب کا مقصد یہ یک وقت تربیت اور انبساط دونوں ہیں وہ حکم بھی فراہم کرتا ہے اور انسان کو بہتر بنانے میں بھی معاون حکم

1 اس سلسلے میں مزید معلومات کے لیے : Bates : Criticism : The major Texts. Atkins : Criticism in Antiquity Rene Welleck : A Short History of Literary

ثابت ہوتا ہے گویا وہ بہ یک وقت مفید بھی ہوتا ہے اور جمالیاتی طور پر آسودگی بھی بخشتا ہے۔ دوسرے اچھا ادب یونان کے مثالی شاہکاروں کو ہر وقت سامنے رکھ کر ہی تخلیق کیا جاسکتا ہے گویا ادب کی اعلیٰ روایات کا نہ صرف احترام لازم ہے بلکہ ان مثالوں سے جو اثر استفادہ بھی ضروری ہے اور سارے اصول و ضابطے انھیں شاہکاروں سے اخذ کیے جانے چاہئیں۔ اس اصول کے پیچھے یہ خیال کارفرما ہے کہ جن تخلیقی ادب پاروں نے اپنے دور کے اعلیٰ دماغوں اور ذرائع ادنیٰ ذوق رکھنے والوں سے خراجِ تحسین وصول کیا اور مدتوں اپنے دور کے بعد بھی ادبی حلقوں میں سند تسلیم کیا جاتے رہے وہ آج بھی سند مانے جاسکتے ہیں اور کل کے شاہکار آج کے بھی شاہکار کہے جاسکتے ہیں اور انھیں اسی لحاظ سے قابلِ تقلید نمونوں کے طور پر سامنے رکھا جانا چاہیے۔ یہ دونوں تصورات وہ ہیں جو کم و بیش دور متوسط کے مزاج کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو مشرق و مغرب دونوں جگہ عام طور پر رائج رہے ہیں۔

کوئنٹی لین نے ان ہی تصورات کو اور آگے بڑھایا۔ یونانی نمونوں کو قابلِ تقلید قرار دینے کے ساتھ ساتھ اس نے لاطینی زبان کی انفرادیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور لاطینی میں یونانی شاہکاروں کی تقلید کے لیے کچھ انوکھے پن یا کم سے کم تازہ کاری کی گنجائش نکال لی۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس نے تشر کو بھی ادب کے دائرے میں احترام کے ساتھ جگہ دی اور تشر نگاری کو آرٹ قرار دیا اور زبان کو بھی اظہار کا وسیلہ مانا جو آرٹ میں حسن کاری اور جمالیاتی لذت آفرینی پیدا کرتا ہے۔ تقلید کی زبان کی درجہ بندی اور ضابطہ سازی کے سلسلے میں بھی اس کی خدمات اہم ہیں، لیکن ان بھی کاموں کے باوجود یہ دور تقلید کے اعلیٰ تصورات اور اہم مباحث سے ہمیشہ بھڑکی خالی رہا۔ اس دور کے نقادین کو تخلیق کی بجائے کاری گری سمجھے رہے اور یہ سلسلہ عہد وسطیٰ تک جاری رہا۔ نثر صریح سازی کے اس عمل میں پیچیدگی کے ضابطے اور آئین وضع کیے جاتے رہے مگر یہ فرض کر لیا گیا کہ یا تو ہر تخلیق کی بنیاد کسی مشترک اور سماجی طور پر مسئلہ نفسِ مضمون پر ہے اور شاعر کا کام صرف اس کو زیادہ موثر اور منظر و لفظوں میں ڈھالنا ہے اور پھر اگر نئے مضمون کی گنجائش نکلتے ہیں تو اس کی نوعیت کسی ایسے کچھ مال کی ہے جسے ابھی بیان کے سانچے میں حسبِ برقی اور توفیق ڈھالا

جانا ہے گویا خیال احساس یا جذبہ یا نفس مضمون ایک الگ شے ہے اور اسے ڈھالنے کے سانچے الگ ہیں۔ یہ عمل تخلیق کا نہیں مصنوعات اور کاریگری کا ہے۔

اس پوری فضا میں لان جائی نس کی آواز ایک جزیرہ کی طرح ابھرتی ہے جسے پہلا رومانوی نقاد کہا گیا ہے، کیونکہ اس نے پہلی بار اہتراز اور ارتقا پر زور دیا اور آرٹ کے جذباتی و ذوق کو قدر اول تسلیم کیا۔ لان جائی نس کی شخصیت تاریخ کی دھند میں کھوئی ہوئی ہے۔ بعض کے نزدیک اس کا زمانہ پہلی صدی قبل مسیح کا تھا بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح کا۔ اس کی ذاتی زندگی کے بارے میں مختلف روایات ہیں لیکن اس کی تصنیف کے جو حصے دستیاب ہوئے ہیں ان میں اہتراز کے پانچ ماخذوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے دو ماخذ وہی اور فطری صلاحیت سے متعلق ہیں اور تین ریاضت اور مطالعے سے متعلق ہیں۔ گو کتاب کا نام On the Sublime یعنی ارتقا کے بارے میں ہے مگر کتاب کا بڑا حصہ انداز بیان کے ضوابط کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

لان جائی نس کو بعض نقادوں نے افلاطون کی اور ارسطو کی تنقیدی فکر کا استخراج قرار دیا۔ بعض نے اہتراز کے تذکرے کی بنا پر پہلا رومانی نقاد کہا لیکن بنیادی طور پر اس کی فکر کا دائرہ مقاصد فن اور معیار تنقید تک محدود ہے۔ وہ افلاطون اور ارسطو کی طرح ادب اور حقیقت کے رشتوں یا ادب کی وسیع تربیت اور ماہیت سے بحث نہیں کرتا البتہ روم کے ماہرین بلاغت کے برعکس تنقیدی فکر میں ایک نئے عنصر 'اہتراز' کو ضرور متعارف کراتا ہے۔

فن کا مقصد اس کے نزدیک محض تربیت اور تبلیغ نہیں بلکہ اہتراز و ارتقا ہے اس لیے فن کا مقصد حقیقت کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ سننے اور پڑھنے والے اس سے جمالیاتی کیفیت حاصل کر سکیں اور خود کو سرشار و سر بلند محسوس کر سکیں۔ یہ سرشاری ادب کا مقصد ہے اور اس مقصد ہی میں ادب کی غایت اور اس کا سماجی جواز پوشیدہ ہے۔ افلاطون کے اعتراض کا جواب ارسطو نے کتھارسس کے نظریے سے دیا تھا جو دہشت اور درد مندی پیدا کر کے حاصل ہو سکتا ہے اور لان جائی نس نے اہتراز یا ارتقا کی اصطلاح سے یہ اہتراز محض تفریح یا جمالیاتی کیفیت نہیں بلکہ کیف ہونے کی بنا پر انسانی شخصیت کی تربیت ہے۔ یہ اہتراز محض انبساط نہیں علم بھی ہے۔ ادب اس لحاظ

سے سرشار ہی نہیں کرتا ہمیں بہتر انسان بھی بناتا ہے۔ لان جانی نس اس عمل کی تشریح نہیں کرتا مگر ادب اس کے لیے بہ یک وقت علم و اطلاع بھی ہے اور کیفیت و اہتر از بھی۔ وہ یہ بھی واضح نہیں کرتا کہ اس عمل کی نوعیت نفسیاتی ہے یا اخلاقی یا دونوں۔

لائی جان نس اس اہتر از کی نوعیت اور اس کے سرچشمے سے بھی بحث نہیں کرتا۔ ہندوستانی شعریات کے ماہرین کی طرح اس نے اس اہتر از کی کیفیت کو دوسری نقطہ کی کیفیات سے متیز کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور اس کے لیے شرائط و ضوابط بھی طے نہیں کیے ہیں البتہ وہ اتنا ضرور کہتا ہے کہ اس کیفیت میں خیال اور زبان (یا مواد اور ہیئت) دونوں یکساں طور پر شریک ہیں اور ایک دوسرے میں اس طرح مدغم اور یک ذات ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس اعتبار سے تکنیک، اسلوب اور آئین و آداب کی پوری بحث اسی دائرے میں آ جاتی ہے۔

کوئی فن پارہ اہتر از کی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں اس کے نفس مضمون اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے پرکھ ممکن ہے اور یہ پرکھ لان جانی نس کے نزدیک دو باتوں سے عبارت ہے۔

ایک یہ کہ ایسی عبارتیں اور ایسے فن پارے جو اکثر قارئین کو جمالیاتی کیف اور اہتر از فراہم کر سکیں وہی کامیاب ادبی شے پاروں کا معیار قرار دیے جانے چاہیے اور اس اہتر از کی کیفیت ہی کو ادب کی شناخت اور پرکھ کہا جاسکتا ہے۔

دوسرے یہ کہ ایسے فن پارے جو زیادہ مدت تک یا ہمیشہ کے لیے کیفیت اور اہتر از کا سرچشمہ بنے رہے ہوں اور مختلف زمانوں میں مختلف علاقے کے لوگوں کے لیے ادبی طور پر قابل قبول رہے ہوں۔ ان کو مثالی اور معیاری نمونہ سمجھنا چاہیے اور انہیں تنقیدی اصول و نظریات کا مآخذ بنایا جانا چاہیے۔

’اعلیٰ اسلوب جان کے پانچ خاص منافع ہیں۔ سب سے پہلے فکر کی بلندی اور دوئم جذبے کی شدت، یہ دونوں اجزا فطری ہیں بقیہ اجزا تکنیکی ہیں۔ اسی طرح تیسری اہم بات منافع و بدائع سے متعلق ہے جس میں فکر و اعجاز کے مختلف طریقے شامل ہیں۔

نچوٹے، عاویہ، روزمرہ، گلی، استہلال، استعاروں کا انتخاب اور زبان کی تشریح، بلاغت کے لیے پانچویں اہم شرط اعلیٰ اور موثر انتہائی پڑائی ہے۔

اس سلسلے میں تین تنقیدی مباحث سامنے آتے ہیں۔ ادبی تنقید کی میزان کیفیت اور اجتہاز ہے جو اشیاء، واقعات اور کرداروں کی عکاسی یا بیان کے بجائے ان سے اوپر اٹھنے اور ان کو نئے حسین اور تازگی سے دیکھ پانے کی قوت ہے۔ کاڈویل کی اصطلاح میں اسے انفرادی شے میں اجتماعی آہنگ کی جلوہ گری کہا جاسکتا ہے اور جیکبسن کے الفاظ میں اسے مانوس کو اجنبیت کا احساس بخشنے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس اجتہازی اور ارتقائی کیفیت پیدا کرنے کے اصول و ضوابط ادبی شرطوں سے اخذ کرنے چاہئیں جو زیادہ لوگوں کو زیادہ مدت سے انبساط اور کیفیت فراہم کرتے آئے ہوں۔ یعنی کلاسیکی ادب کے نمونے مثال اور معیار کا کام دے سکتے ہیں۔ یہ وہی انداز نظر ہے جسے کلاسیکیت کی ہوش مند انتہی تھیلڈ یا بروایت کے احترام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جسے بعد کو صحیح اصطلاح نے تقابلی تنقید کی بنیاد بنایا۔ لان جانی نس کے الفاظ میں:

جدید شاعروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لیے قدیم کلاسیکی مضامین کی تقلید کرنا چاہیے۔ قدیم کے فن کے مطالعے سے ہماری روح میں دو وسعت اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نہایت ادنیٰ درجے کے فن کاروں کو بھی بلندی بخش سکتی ہے۔ اس عمل کو ہم ہر وقت نہیں کہہ سکتے۔ اس کی مثال تو ایسی ہے جیسے ہم نے حسین سانچوں

سے خوبصورت نمونے ڈھالے ہوں۔¹ 2

تیسری بات یہ ہے کہ لان جانی نس ادب کی افادیت کا معیار نہیں اور واضح طور پر ادب کا مقصد انسانوں کو کسی نہ کسی اعتبار سے بہتر بنانا قرار دیتا ہے۔ اس بیان کے دونوں پہلو قابلِ غور ہیں۔ لان جانی نس نے ادب کی سماجی افادیت کا کوئی محدود مفہوم یا بالخصوص طریق کار سرا نہیں لیا

1. کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ ڈاکٹر محمد رفیع، ناظمین ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975ء، ص 91

2. کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ ڈاکٹر محمد رفیع، ناظمین ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975ء، ص 93

ہے بلکہ کسی نہ کسی اعتبار کے الفاظ سے اس 'اقدیت' کا دائرہ نہایت وسیع اور اس کی نوعیت خاصی جامع کر دی ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ ادب کسی نہ کسی پیغام، نظریے، یا فلسفہ حیات کی ترسیل و تبلیغ کرے۔ اقوام اور دونوں کی زندگی میں ایسے مواقع آتے ہیں جب اس قسم کی براہ راست ترسیل و تبلیغ کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور اسی قسم کی ترسیل و تبلیغ انھیں اپنا اثر اور تقاضا فراہم کر سکتی ہے لیکن ظاہر ہے یہ مواقع استثنائی، بحران کے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ادب کو واسطہ کے الفاظ میں تخریب و عقیدہ جذبات یا کھار سکن کے واسطے سے افراد اور معاشرے کے لیے مفید قرار دیا جائے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ افراد اور معاشرے کو بحالیاتی ارتقا اور اپنا اثر کی کیفیات عطا کر کے انھیں بہتر بناتا ہے اور انھیں تہذیب کی بہترین اقدار سے مستفید ہونے کا موقع دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ادب کا رشتہ سماجی اقدار سے بالواسطہ ہے اور بحالیاتی طور پر بہتر انسان یقیناً سماجی طور پر بھی بہتر ہوں گے اور پورے معاشرے کو بہتر بنائیں گے۔

روم کے شہم جمہوری اداروں اور مجلسی نظام کی بنا پر خطیبانہ لہجے نے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور ادب کے نظریاتی رشتوں کے بجائے اس کی پیکر تراشی اور معیار سازی پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ ان میں سر و تھا جس کی خطابت نے شہرت پائی تھی اور اسے فکر تھی تو ادب میں تاثیر کے معیار اور مآخذ تلاش کرنے کی فکر تھی اور اس فکر میں وہ لفظوں کے انتخاب، الفاظ کے باہمی رشتے، ان کے تناظر اور آہنگ، مختلف اصناف کے تقاضے اور ان تقاضوں میں بلاغت اور فصاحت کی آئین سازی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اسی طرح ہو رہی ہے جن کے نزدیک شاعری کی مقصدیت مسئلہ ہے۔ شاعری کا مقصد تفریح اور اخلاقی اصلاح ہے کبھی کبھی تفریح اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشین ہو سکیں اور ان کا اثر دیر پار پڑے۔ شاعری اس کے نزدیک کلاسیکی نمونوں ہی سے عبارت نہیں (جس کے لیے وہ صائب فیصلے Sound Judgement کو لازم قرار دیتا ہے کہ اعلیٰ انشا پردازی کی بنیاد اور مآخذ ہے اسی لیے وہ صلاح دیتا ہے کہ اپنی راتیں یونانی فن کے نمونوں کے مطالعے میں

چوتھے کارور اور زمرہ کا گج استعمال، استعاروں کا انتخاب اور زبان کی تشریح، بلاغت کے لیے پانچویں اہم شرط اعلیٰ اور موثر انتخاب دہازی ہے۔

اس سلسلے میں تین تنقیدی مباحث سامنے آتے ہیں۔ ادبی تنقید کی میزان کیفیت اور امتیاز ہے جو اشیا، واقعات اور کرداروں کی عکاسی یا بیان کے بجائے ان سے اوپر اٹھنے اور ان کو بننے حسین اور تازگی سے دیکھ پانے کی قوت ہے۔ کاڈویل کی اصطلاح میں اسے انفرادی شے میں اجتماعی آہنگ کی جلوہ گری کہا جاسکتا ہے اور جیکبسن کے الفاظ میں اسے مانوس کو اجنبیت کا احساس بخشنے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس امتیازی اور ارتقائی کیفیت پیدا کرنے کے اصول و ضوابط ادبی شہ پاروں سے اخذ کرنے چاہئیں جو زیادہ لوگوں کو زیادہ مدت سے انبساط اور کیفیت فراہم کرتے آئے ہوں۔ یعنی کلاسیکی ادب کے نمونے مثال اور معیار کا کام دے سکتے ہیں۔ یہ وہی اعداد و نظر ہے جسے کلاسیک کی ہوش مندانہ تقلید یا روایت کے احترام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جسے بعد کو معصوم آرٹلڈ نے تعلیمی تنقید کی بنیاد بنایا۔ لان جانی نس کے الفاظ میں:

”ہندو شایروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لیے قدیم کلاسیکی مشاہیر کی تقلید کرنا چاہیے۔ قدیم کے فن کے مطالعے سے ہماری روح میں وہ وسعت اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نہایت ادنیٰ درجے کے فن کاروں کو بھی پختہ کی بخش سکتی ہے۔ اس عمل کو ہم سرور نہیں کہہ سکتے۔ اس کی مثال تولکی ہے جیسے ہم نے حسین سانچوں

”بے غرض صورت نمونے ڈھالے ہوں۔“ 2

تیسری بات یہ ہے کہ لان جانی نس ادب کی افادیت کا منکر نہیں اور واضح طور پر ادب کا مقصد انسانوں کو کسی نہ کسی اعتبار سے بہتر بنانا قرار دیتا ہے۔ اس بیان کے دونوں پہلو قابل غور ہیں۔ لان جانی نس نے ادب کی سماجی افادیت کا کوئی محدود مفہوم یا بالخصوص طریق کار مراد نہیں لیا

1. کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ: اکرم محمد نعیم، ماہنامہ ترقی اردو (بند)، دہلی، 1975ء، ص 91

2. کلاسیکی مغربی تنقید، ترجمہ: اکرم محمد نعیم، ماہنامہ ترقی اردو (بند)، دہلی، 1975ء، ص 93

ہے بلکہ کسی نہ کسی اعتبار کے الفاظ سے اس افادیت کا دائرہ نہایت وسیع اور اس کی نوعیت خاصی جامع کر دی ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ ادب کسی نہ کسی پیغام، نظریے، یا فلسفہ حیات کی ترسیل و تبلیغ کرے۔ اقوام اور دونوں کی زندگی میں ایسے مواقع آتے ہیں جب اس قسم کی بر اور راست ترسیل و تبلیغ کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور اسی قسم کی ترسیل و تبلیغ انھیں اہتر از اور تقاضا فراہم کر سکتی ہے لیکن ظاہر ہے یہ مواقع استثنائی بحران کے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ادب کو ادب بطور کے الفاظ میں تخریہ و تنقیہ جذبات یا کھار سکن کے واسطے سے افراد اور معاشرے کے لیے مفید قرار دیا جائے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ افراد اور معاشرے کو بحالیاتی ارتقا اور اہتر از کی کیفیات عطا کر کے انھیں بہتر بنانا ہے اور انھیں تہذیب کی بہترین اقدار سے مستفید ہونے کا موقع دینا ہے۔ اس لحاظ سے ادب کا رشتہ سماجی افادیت سے بالواسطہ ہے اور بحالیاتی طور پر بہتر انسان یقیناً سماجی طور پر بھی بہتر ہوں گے اور پورے معاشرے کو بہتر بنائیں گے۔

روم کے شہم جمہوری اداروں اور مجلسی نظام کی بنا پر خطیبانہ لہجے نے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور ادب کے نظریاتی رشتوں کے بجائے اس کی پیکر تراشی اور معیار سازی پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ ان میں سر و تھا جس کی خطابت نے شہرت پائی تھی اور اسے فکر تھی تو ادب میں تاثیر کے معیار اور تاخذ تلاش کرنے کی فکر تھی اور اس فکر میں وہ لفظوں کے انتخاب، الفاظ کے باہمی رشتے، ان کے تناظر اور آہنگ، مختلف اصناف کے تقاضے اور ان تقاضوں میں بلاغت اور فصاحت کی آئین سازی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اسی طرح ہورٹس ہے جن کے نزدیک شاعری کی مقصدیت مسئلہ ہے۔ شاعری کا مقصد تفریح اور اخلاقی اصلاح ہے کبھی کبھی تفریح اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشیں ہو سکیں اور ان کا اثر دیر پار پڑے، شاعری اس کے نزدیک کلاسیکی نمونوں ہی سے عبارت نہیں (جس کے لیے وہ صائب فیصلے Sound Judgement کو لازم قرار دیتا ہے کہ اعلیٰ انشا پرداز کی بنیاد اور تاخذ ہے اسی لیے وہ صلاح دیتا ہے کہ اپنی راتیں یونانی فن کے نمونوں کے مطالعے میں

گزارہ اور دن ان کے ضابطے کے مطابق تخلیقی سرگرمی میں۔ اسی بنا پر معرفت، تکمیل اور توازن Decorum اس کے نزدیک تنقید کی مرکزی اصطلاحیں اور تخلیق کے محور قرار پائے (بلکہ شاعری تہذیب اور شائستگی کا لازمی حصہ ہے۔ اس کے نزدیک شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے اور یونانیوں جیسی حاضر جوابی اور موزونی طبع فن اور تہذیب دونوں کی اساس ہے، اس لیے فن شریف کو خود ایک تہذیبی قدر کی طرح برتنا اور پرکھنا لازمی ہے۔

کون ٹی لی ان نے معرفت، تکمیل اور توازن کا دائرہ نظم سے بڑھا کر نثر تک پہنچا دیا۔ فنی رچاؤ اور فنی تکمیل کا تصور ہی تنقیدی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ترتیب و ترکیب، بیان کی صفائی، جامعیت اور اختصار، ضابطے اور آئین کی پابندی پر زور دینے والا یہ نقاد آہنگ کو اہمیت دیتا ہے اور ادب کو یونانی نمونوں کے سانچے میں ڈھالنے پر اصرار کرتا ہے۔ اسی کوشش میں تنقید کی اصطلاح سازی کا آغاز ہوا اور ادب کے ہی نہیں فصاحت اور بلاغت کے اصول و ضوابط مرتب ہونے لگے۔

عظیم ڈانٹے کلاسیکی اور رومانوی یورپ کے درمیان ایک دیو قامت مجسمہ کی طرح ہے جس نے یونانی زبان اور اس کی اسلوب پرستی پر کاری ضرب لگائی اور بول چال کی زبان میں شاعری کی اہمیت واضح کی۔ لفظوں کے تقدس اور ان کے انتخاب کی معنویت اور نزاکتوں کا عرفان عام کیا اور فن کے دائرے ضابطوں سے آگے بڑھا کر اظہار کی پہنائیوں تک وسیع کیے۔

ڈانٹے عام زبان میں شاعری کا قائل ہے مگر اس عام زبان کو وہ کئی سطحوں میں تقسیم کر دیتا ہے ایک گنوار بولی ہے دوسری اشرافیہ کی بول چال ہے اور تیسری وہ عظمت اور وقار والی زبان ہے جو نہ تو محض کتابوں میں بند ہے اور نہ سوقیانہ پن اور بازارد پن ہے۔ وہ اسی زبان کا رسیا ہے جس میں سادگی، وقار اور روانی مل جل کر ایسی کیفیت اختیار کر لیں کہ شاعر کے دل کی بات پورے رکھ رکھاؤ سے ادا ہو جائے۔

لفظوں کے احترام میں وہ اس حد تک جاتا ہے کہ جس طرح انسان کے لیے دوست کا انتخاب اور شہسوار کے لیے گھوڑے کا انتخاب بڑی محنت کا کام ہے اور اس پر اس کی خوشی بلکہ زندگی کا انحصار ہے اسی طرح شاعر کے لفظوں کا انتخاب اہم ہے۔ انھیں سے وہ اپنے دل کی بات

دوسروں تک پہنچا پاتا ہے اور فن اور جمالیاتی کیفیت کے رنگ عمل سجاتا ہے۔ یہ لفظ محض معنی کی سوار یاں نہیں ہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی رنگینی کی دنیا ہیں پھر ہر لفظ کا اپنا مزاج اور کردار ہے اور وہ اپنے سیاق و سباق کے مطابق اپنے مزاج اور کردار کے دوسرے لفظوں ہی میں کھپتا ہے اور اپنا آہنگ خود تلاش کرتا ہے۔ فیضی نے پاکی لفظ کی تلاش میں راتیں سیاہ کرنے کا ذکر کیا ہے۔ ڈانٹے بھی موزوں لفظ کی جستجو کو شاعر کا جہاد قرار دیتا ہے۔

غرض نظریاتی طور پر یونان کے اصول و ضوابط کی گونج روم میں سنائی دیتی ہے اور پوری مغربی تنقید صدیوں تک ان ہی تصورات سے پیکر تراشی کرتی رہی ہے۔ انھوں نے اضافہ کیا ہے تو نئے ضابطے اور آئین کا فصاحت اور بلاغت کے لیے دستور اور اصول کا اور اس راہ سے وہ لفظ شناسی بلکہ سبک شناسی کے رموز و آداب کی ترتیب اور ان کی تردیج میں معاون ثابت ہوئے۔

کتابیات

1. کلاسیکی مغربی ادب: ڈاکٹر محمد شمیم الرحمن ترقی اردو (ہمد)، دہلی، 1975
2. قدیم تنقید: وہاب اثرنی
3. Atkins : Criticism in Antiquity
4. Longinus : On the Sublime
5. J.E. Sandys : A History of Classical Scholarship (Oxford)
1891

چین کے تنقیدی نظریے

چین انسانی تہذیب کے گہواروں میں سے ہے۔ یہاں انسان نے کائنات اور حیات انسانی پر غور و فکر کا آغاز کیا۔ یہاں پہلی بار کاغذ ایجاد ہوا، طباعت کا رواج ہوا اور کتب خانوں کا ادارہ شروع ہوا۔ غالباً ان ہی وجوہ سے چینی ادب کی روایت زمرہ روایات میں سب سے پرانی ہے لیکن یہ روایت جتنی قدیم اور مسلسل ہے اسی قدر دوسری روایات سے مختلف بھی ہے۔ اس انوکھے پن کی سب سے بڑی وجہ چینی رسم خط کی نوعیت ہے۔ چینی رسم خط پیچیدگی پر لفظ پڑتی خط ہے جس کو تصویری کہا جاسکتا ہے۔ ہر لفظ گویا کسی واقعے یا کیفیت کی تصویر ہے یا تصویر کا علامتی اظہار ہے جو پہلی صدی قبل مسیح میں اپنے تکلیلی دور میں تھف کی بنیاد پر لکھا جانے لگا۔ چھٹی سے تیسری صدی قبل مسیح تک اس رسم خط کی ادبی بحر ایہ جان کی حیثیت سے تراش خراش ہوئی اور اس کے بعد یہ رسم خط بول چال کی زبان و رویوں کی آوازوں اور تہذیبوں سے متاثر نہیں ہوا یا بہت ہی کم متاثر ہوا۔ اسی کلاسیکی دور سے تمام تعلقات ایک ایسی زبان کو کام میں لانے لگیں جو بتدریج بھری ہو گیا اور اسی دور کے اسلوب اور نحوی انداز کو اختیار کرنے کا ملن عام ہو گیا۔ آٹھویں نے تو یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح سے آج تک کی ادبی تاریخ انھیں بانچوں کو مختلف طریقوں سے برتنے کی تاریخ ہے۔

بول چال کی زبان اور تحریری زبان کے اس اختلاف نے کسی قدر جامع مشترکہ ادبی زبان

کو جنم دیا جس سے گو لکھنا پڑھنا سیکھنا دشوار ہو گیا مگر تحریری سطح پر ایک مشترک اور کسی قدر سخت گیر تہذیبی روایت وجود میں آ گئی اور ادبی تخلیقات کی اپنی روایت بن گئی۔

چھٹی صدی قبل مسیح کٹھوشس کے ذریعہ کلاسیکی ادب کا فروغ ہوا۔ کتبوں سے قطع نظر، اس دور کی ادبیات تین قسم کی ہیں: شبیہ (میت) شو (تاریخی تحریریں) اور آئی (مذہبی ادب)۔ ان کلاسیکی تخلیقات کو شبیہ چنگ، شو چنگ اور آئی چنگ کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ اس دور کی اکثر تصانیف کو کسی نہ کسی اہم تصنیف کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ اس دور کی سبھی تخلیقات کٹھوشس کی نظر سے گزری تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس دور میں انفرادی تخلیق کا تصور نہیں ابھرا تھا اور ادب کو ایک اجتماعی ضابطہ حیات یا اجتماعی حیثیت کے عکاس ہی کا مرتبہ حاصل تھا۔ (604 ق م)

بیک نیربی ٹراوک نے ابتدائی دور کی ادبیات کا جائزہ لیتے ہوئے لاؤزے کی قدیم ترین کتاب تائونے چنگ اور کٹھوشس (479 تا 551 ق م) کی تصانیف کا ذکر کیا ہے اور کٹھوشس کے مذہبی اثرات کے پانچوں کلاسیکی شعکاروں کے موضوعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ سنگ چھ سطرے مصرعوں اور 64 تشریحی مضامین پر مشتمل ہے اور آج بھی معتمد بنی ہوئی ہے۔

اس کی حیثیت مذہبی دعاؤں، اہم اعظم اور تعویذوں کی سی ہے دوسری کلاسیکی تصنیف لی کی بنیاد بھی اخلاق و آداب پر ہے۔ تیسری تصنیف شو کنگ سیاسی خیالات اور معیاری نظام سلطنت کی مبادیات کے موضوع پر ہے۔ آخری کلاسیک شبیہ کنگ تین ہزار سے زیادہ نظموں میں سے صرف 305 نظموں کا انتخاب ہے۔ یہ عہد قدیم کے مختلف تصورات پر لکھی گئی ہے اور کلاسیکی دور کی فراست اور شائستگی کا نمونہ ہیں۔

یہاں چینی ادب کی تاریخ سے تعارف کرانا مقصود ہے نہ چینی ادب کے اعلیٰ ترین شاہکاروں یا مصنفین کا تعارف بلکہ ادب کے اہم تنقیدی تصورات کی جستجو ہے اور اس ضمن میں قدیم چینی ادب کے ابتدائی دور کے شاہکاروں سے چند اہم باتیں ضرور واضح ہوتی ہیں۔

پہلی یہ کہ ادب (ایشیا کے اکثر دوسرے قدیم تہذیبی گہواروں (مثلاً ہندوستانی، عرب اور عبرانی ادب کی طرح انفرادی نہیں، اجتماعی اظہار تھا اس کا رشتہ صرف اسی دور کے اجتماعی احساس، تجربے اور شعور سے نہ تھا بلکہ اس دور تک انسانیت نے تجربے کی دولت سے احساس و ادراک کا جو خزانہ حاصل کیا ہے ادب اسی سے عبارت تھا گویا ادب دانش عصری کا امین نہ تھا۔ وہ اپنے دور کی حیثیت ہی نہیں بلکہ اپنے دور تک جو کچھ بصیرت اور کیفیت ملی ہے اسے اجتماعی استناد کے ساتھ پیش کرتا تھا۔ ادب کے اجتماعی اظہار کا تصور قدیم چینی ادب کا کلیدی تصور کہا جاسکتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ قدیم ادب مذہبی، اخلاقی اور سیاسی نوعیت کا ہے۔ ادب ہی پر نہیں زندگی کے سبھی شعبوں پر مذہب اور سیاست کی عمل داری تھی۔ ادب کے ہمکنی سانچے مقرر اور متعین تھے، موضوعات طے شدہ تھے اور تصورات و اقدار بڑی حد تک مسلمہ تھے۔ بعض ادبی مورخین نے قدیم ادبیات کے پورے ذخیرے کو کٹوشس ازم، تاؤ ازم اور بدھ مت کے اثرات کے مختلف خانوں میں بانٹ دیا ہے۔ دراصل اس دور میں مذہب مکمل ضابطہ حیات پر محیط تھا اور اسی ضابطے کی تکمیل اور ترسیل آرٹ ہی کا نہیں سبھی وسائل اظہار کا مقصد تھا۔ اے آر ڈیوس نے بجا طور پر لکھا ہے:

’کلاسیکی دور کا زور اخلاقی اور سیاسی ہے۔ یہ دور چینی فکر کا سب سے زیادہ تخلیقی دور تھا۔ ان صدیوں کے دوران جاگیر داری ٹوٹ رہی تھی اور الگ الگ بادشاہوں کی ریاستیں جنھوں نے چند بادشاہوں کی ماتحتی قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا، اب طلبہ حاصل کرنے کے لیے ہمسریکا رقصیں۔ چینی دنیا جی طرز کی سیاسی وحدت تلاش کر رہی تھی۔ فلسفیوں کے مختلف دبستان نئی ریاست کی تشکیل اور اس کے اندر کے سماج کی تنظیم و ترتیب میں لگے ہوئے تھے فرد بذاتہ بہت کم مائل توجہ سمجھا جاتا تھا۔‘¹

..... بوجہ غراوا کچھ بھی ہو، یہ دونوں خصوصیات قابل توجہ ضرور ہیں۔ تنقید کسی نہ کسی طور پر ادب کی مائیت پر ضرور غور کرتی ہے اور اس کا رشتہ انسانی زندگی اور اس کے واسطے سے مادی حقیقت اور فکر و احساس سے ضرور جوڑتی ہے کیونکہ وہ ان کی تکمیل نفی پر قادر نہیں۔ چینی تنقید نے ابتداء ہی میں حقیقت اور عقل کے مسئلے کو معروضی سطح پر حل کر دیا۔ تخلیقی فن کا بحیثیت فرد کے اجتماعی شعور و احساس بلکہ وسیع تر دانش عصر کا وسیلہ اظہار ہے اور اس دانش عصر میں محض فنی تجربہ ہی نہیں، قدیم دور کی کارآمد بصیرت بھی شامل ہے۔ فرد محض وسیلہ ہونے کی حیثیت سے مرکزی نہیں ضمنی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی تخلیقات میں اس کی ذات اور فنی شخصیت کو نہیں بلکہ اجتماعی افکار و احساسات کی دولت کو تلاش کرنا چاہیے جو انسانی تہذیب کا لب لباب ہیں۔ اسی لیے تنقید مصنفین کی نہیں، شاہکاروں کی ہوتی ہے جن کے مصنف یا تو سرے سے نامعلوم ہیں یا مشتبہ۔ یہ صورت حال وہ ہے جو خود ہمارے ملک کے عوامی ادب کے بارے میں جلدی دساری ہے۔ الہا اولد کا مصنف محلوک ہے، پرتھوی راج اس کا بھی نہیں حال ہے، اجمنا کے مصوروں کا نام کوئی نہیں جانتا، قدیم ہندوستانی ہوسٹلی کے کتنے راگے اور راگینیاں رائج ہیں ان میں سے کسی کا بھی مصنف معلوم نہیں۔ گویا ادب ایک طریقے کا ایسا این چنایا ایریل کا تار ہے جو ٹیلی ویژن یا ریڈیو کے لیے فضا میں تیرنے والی تصویروں اور آوازوں کو گرفت میں لاتا ہے اور اپنے دور کی حقیقتوں کو اپنے دور کے رہنے والوں تک پہنچاتا ہے۔

یہ بھی محض اتفاق نہیں کہ مذہب اخلاق اور سیاست کی اولیت اس دور کے ایشیائی ممالک میں مشترک ہے۔ یہی تینوں موضوعات عبرانی، عرب اور ایرانی ادب میں غالب ہیں۔ اردو ادب نے اپنا چراغ قاری ادب سے ملایا تو یہی وراثت ایک دوسری حیثیت سے اس تک پہنچی۔ غزل، قصیدے کے ابتدائی اشعار سے پیدا ہوئی اور اس کے عام مضامین میں اخلاق اور عشق و عاشقی اور سیاسیات تینوں شامل رہے ہیں۔ مذہب کا بخور و پھیاں رائج ہوا وہ تصوف کا صلح کل تصور تھا۔ گویا ان ہی بنیادی تصورات کو اگر کوئی مروجہ اور مسلما انداز سے لکھ کر تار ہے اور ضابطہ آرائی کی پابندی کرے تو کامیاب شاعر قرار پاسکتا ہے۔ نثری اسلوب اور داستان کے تانے بانے اس کے

موضوعات، کہانی کی ترتیب اور کرداروں کے رنگ و آہنگ بھی متعین تھے۔

یہاں یہ اشارہ کرنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ اس متعین موضوعاتی سانچے میں تہہ داری اور عمومیت کی گنجائش موجود تھی اور یہ خصوصیت بھی کم سے کم چینی طرز فکر کو عبرانی، فارسی اور غزل کے تہہ دار اسلوب سے قریب تر کرتی ہے اور اسے ایشیا کے ادبی مزاج کی پہچان بناتی ہے۔ تاؤ ازم کی اہم کتابوں کو اٹک ای اور تاؤتی چنگ کو دنیا کی عظیم ترین متصوفانہ تصانیف قرار دیا جاتا ہے۔ شاعر جی ایوان سے منسوب طویل نظم لی ساؤ میں ایسے متعدد مقامات ہیں جو عشقیہ بھی ہیں اور سیاسی بھی۔ بہ یک وقت ان نظموں کی کئی حیثیتوں سے تشریح کی جاتی ہے غزل کے اشعار کی طرح ان کی توجیہ عشقیہ بھی ہو سکتی ہے اور سیاسی اور فلسفیانہ اور متصوفانہ بھی۔ عبرانی اور فارسی کے متصوفانہ ادب اور چینی ادب کے ان مشترکہ خصوصیات کی طرف کئی ادبی نقادوں نے اشارہ کیا ہے۔^۱

تیسری اہم بات چینی ادب کا ہیئتی ڈھانچہ ہے۔ عہد وسطی کی چینی شاعری دشوار پسند بھی ہے اور ہیئتی اعتبار سے بڑی حد تک مصنوعی بھی لگتی ہے۔ شعر پانچ یا سات ارکان^۲ سے عبارت اور متعین نحوی تراکیب اور مخصوص صوتی آہنگ پر مشتمل ہوتا ہے۔ قافیے کا التزام ہے کوئی سوا اشعار کی نظمیں بھی موجود ہیں، لیکن عام رواج چار، چھ یا بارہ مصرعوں کی مختصر نظموں ہی کا ہے۔ موضوعات عام طور پر عشق، رفاقت، شراب نوشی اور تنہائی کی برکتوں تک محدود ہیں۔ اس کی ترتیب کا نقشہ اس طرح بنایا جاسکتا ہے:

۱. لٹریچر آف دی ایسٹ بحولہ بلا، ص ۱۳۵، ڈی لٹ

۲. ورد لٹریچر بحولہ بلا ۱۵۱

Type Ship	Rhyme	Counting of Lines	Uniformity of Length in conffed Lines	Uniformity in Lines length for entire poem	Parallel for conffed Lines	Fixed Tone Pattern	Fixed length for Poem
Ancient	x	x	x	0	0		
Music	x	x	x	0	0		
School							
Modern	x	x	x	x	x	x	x
FU							
Early	x	x	x	x	0		
Middle	x	x	x	x	0		
Modern	x	x	x	x	0		
TZU	x					x	x
CRM	x					x	x

x = required
 0 = tendency
 blank = absent

عام طور پر چینی شاعری میں چار شعری ہمیشیں معروف ہیں شہید، فو، تزو، چو، اول الذکر ان سب میں زیادہ مروج اور مقبول ہے۔ عوامی گیتوں سے لے کر رواجی شاعری کی اہم تخلیقات تک اسی صنف میں ملتی ہیں حتیٰ کہ اسے شاعری یا نظم کے مترادف سمجھا جانے لگا۔ قدیم گیتوں میں غنائی عنصر کا غلبہ تھا اسی لیے یہ صنف چینی موسیقی کے سانچے میں ڈھلی اور پانچ یا سات مصرعوں پر مشتمل رہی۔ اس کی ایک قسم یو فو نغے سے قریب تر ہونے کی بنا پر ایک ہی لمبائی کے مصرعوں کی ہوتی ہے۔ موزونی اور یکسانیت کے علاوہ قافیہ صوتی آہنگ اور مخصوص پانچ یا سات چینی الفاظ پر مشتمل آٹھ مصرعے جدید یو فو کی پہچان بن گئے۔ یو فو کی نحوی اور عروضی ترتیب کے علاوہ بھی شہید کی متعدد شکلیں ہیں۔ عام طور پر یہ نظمیں 4 سے 12 مصرعوں تک کی ہوتی ہیں۔ طویل رزمیہ نگاروں کا رواج نہیں ہے۔ مثنویاں یا منظوم قصے بھی عام نہیں ہیں پوری شاعری کا لہجہ غنائی ہے۔

اس کے مقابلے میں فو گائے جانے کے بجائے بلند آواز سے پڑھے جانے والی صنف ہے۔ لی ساؤ کی قدیم ترین شعری تصنیف کے 9 گیت موسیقی کے ساتھ گائے گئے۔ فو کیفیاتی یا داخلی شاعری کے بجائے واقعاتی اور بیانیہ شاعری ہے جس میں فطری مناظر جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ بیانیہ پہلو اس درجہ غالب ہوتا ہے کہ بعض نقادوں نے فو کو شاعری کے زمرے ہی سے خارج کر دیا ہے۔

تزد موسیقی کی دھنوں پر الفاظ بٹھانے سے عبارت ہے اس کے مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور مصرعوں میں ارکان کی ترتیب بھی مختلف ہوتی ہے۔ یہ صنف جذباتی نغموں یا زیادہ شائستہ ادب کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہے۔

چونکہ تزو ہی کا ایک روپ ہے، فرق ہے تو صرف موسیقی کے ارکان اور ترتیب میں ہے۔ دراصل دونوں میں صرنی اور عروضی مماثلت بھی ہے اور معیاتی اور کیفیاتی اشتراک بھی ہے۔ پہلے نے اپنی عالمی ادب کی لغت میں ان اصناف کی مختلف خصوصیات کو مندرجہ نکتے کے ذریعے واضح کیا ہے¹:

نمبر شمار	صنف	قافیہ	مصرعوں کی ہم آہنگی	شعر کے دونوں مصرعوں کی یکساں طوالت	نظم کے سبھی مصرعوں کی یکساں طوالت	نظم کی طوالت
1	شیبہ قدیم نعتی جدید	↓	لازی ہے	لازی ہے	میلان ہے لازی ہے	لازی ہے
2	نوع قدیم دور متوسط جدید	لازی ہے	↓	↓	میلان ہے لازی ہے	لازی ہے
3	نثر	↓	لازی نہیں ہے	لازی نہیں ہے	لازی ہے	لازی ہے
4	پڑ	↓	لازی نہیں ہے	لازی نہیں ہے	لازی ہے	لازی ہے

اس نقشے سے اندازہ ہوتا ہے کہ موزونی بحر اور قافیہ چاروں اصناف میں دور قدیم سے دور جدید تک ضروری قرار دیا گیا ہے جب کہ دو مصرعوں کی شعر والی شکل صرف شیبہ اور فو میں لازمی ہے نثر اور چو میں نہیں۔ اسی طرح مصرعوں میں یکساں ارکان بھی اول الذکر اصناف ہی میں لازمی ہیں۔ پوری نظم کے سبھی مصرعوں کی یکسانیت عہد جدید کے شیبہ میں اور ہر دور کے فو میں لازمی رہی ہے لہجہ کا متعین نظام عہد جدید کی شیبہ اور فو ہی میں لازمی ٹھہرا ہے جب کہ نثر اور چو میں لہجہ کا یہ التزام اور نظم کے مصرعوں کی تعداد کا تعین لازم ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہو گا کہ یہ صنفی تقسیم اور عروضی ترتیب اردو اور فارسی کے نظام سے کئی اعتبار سے ملتی جلتی ہے۔

گویائی میکی سانچے کے اعتبار سے اور موضوعات کے تعین کے لحاظ سے چینی شاعری میں ایشیائی مزاج کی کئی باتیں مشترک ہیں۔ گو شاعری اور ادب کی مابینیت اور زندگی سے اس کے

’کہنے‘ ہیں کہ دوسری صدی قبل مسیح سے چینی عالموں کو تین لفظوں سے خاص شغف رہا ہے: فوہ۔ بیان، پائی۔ استعارہ۔ ہنگ، ہلچ، لیکن مختلف عالموں نے الگ الگ معنی دئے ہیں۔ ایک جملہ ہے شی یں شی۔ شی = روڈ، یں = بولنا، شی = ارادہ، خواہش۔ بعض نے تیسری صدی میں شی سے لیرک شاعری سمجھا اور کہا کہ شاعری میں جذبات کا لطیف بیان ہوتا ہے۔ دوسروں نے شی کے ارادی رخ پر زور دیا اور روڈ کو شاعروں کی خواہشوں اور تمنائوں کا بیان سمجھا اور شاعری تین خیالات کا بیان قرار پائی یہاں تک کہ کئی شخص نے کہا کہ ان لفظوں کے مجموعوں کو ایک جملے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ نیز مے خیالات زندہ کھو:

ادبی تنقید کی روایت چھین میں زیادہ پرانی نہیں ہے بقول کلیم الدین احمد:

یہ تو نہیں کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی سے پہلے کوئی تنقیدی کتاب نہیں لکھی۔ سب سے پہلی تنقیدی کتاب دن ہین لی آڈنگ (ادب کے دل میں اڑدا) ہے یہ چھٹی صدی بیسویں میں لکھی گئی۔ اس کتاب کا نام ہے لی یین پنگ۔ مصنف وجہان پرزور دیتا ہے جذبات کو اچھا ہے۔ تیرہویں صدی میں لی لی دنگ نے چوبیس لکھی جس میں گیت پلاٹ، کرکٹر، طرافت، جوڑا مے کے اجزاء تھے ان پر تنقیدیں لکھیں، لیکن ان کتابوں کی تنقیدی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں۔ قدیم زمانے میں فارم (صورت) پر زور دیتے تھے۔ اس کے بعد ماوے پر زور دینے لگے اور مغربی طے کے بعد تنقیدی اہمیت معلوم ہوئی۔

لیکن تصویر کا دوسرا رخ بھی ہے۔ بیسویں صدی کے بعض اہم ادبی نقادوں نے تقسیم فن

کے سلسلے میں چینی نقطہ نظر کا سہارا لیا۔ اس نقطہ نظر کو اگر لن یوتا نگ کے لفظوں میں متبادل اور بصیرت حیات سے تعبیر کیا جائے تو اسے ادب ہی نہیں زندگی کی طرف ایک نیا رخ اپنانے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور یہ رخ فطرت کے بے محابا اظہار کا ہے فن کار کا کام ہے کہ وہ اپنے آپ کو فطرت سے ہم آہنگ کر دے اور جس طرح آسمان پر بادل طرح طرح کی شکلیں بناتے اور مختلف قسم کے رنگ اختیار کرتے ہیں، اسی طرح آزادانہ طور پر فن کار بھی اپنے فن کی قوس قزح کو ظاہر ہونے دے کہ زیادہ کائنات کا آئینہ خانہ یا اس کے اظہار کا آزاد وسیلہ ہو جائے اس حد تک کہ اس کی اپنی شخصیت اس اظہار میں مائل نہ ہو اس کا جز بن جائے۔ لن یوتا نگ^۱ کے الفاظ میں:

’لوئی شاہکار خود فطرت کی توسیع کی طرح ہے جس کی لامبختی میں اس کی خوبی تکمیل

مضر ہے اور اس کی خوب صورتی اور دکاشی اتفاقیہ طور پر آ جاتی ہے۔ اسی لیے اس کی

خوب صورتی مختلف اجزاء کے درمیان توازن کے بجائے حرکت کی بنا پر ہے۔‘

فن کار حسن فطرت کا بے محابا عکس ہے اور جس حد تک وہ اپنی ذات اور تخلیقات کو فطرت کی اس بے محابا عکاسی کے لیے سادہ اور غیر شخصی رکھے گا۔ فطرت کی یہ آواز اور تصویر اسی قدر صاف ظاہر ہوگی۔ اس موقع پر مثنوی معنوی کی وہ حکایت کا ذکر بے محل نہ ہوگا، جس میں دو مختلف ممالک کے مصوروں کے درمیان مقابلے کا ذکر ہے۔ ایک بڑے ایوان کے بیچ میں پردہ کھینچ دیا گیا اور روم اور چین کے مصوروں کو ایوان کی دیوار کو نقش و نگار سے مزین کرنے کا حکم دیا گیا۔ روم کے مصوروں نے جی جان لگا کر دیوار پر رنگارنگ نقش و نگار بنائے جب کہ چین کے مصوروں نے اپنے حصے کی دیوار کو اتنا صاف کر دیا کہ جب بیچ کا پردہ ہٹایا گیا تو اہل روم کے نقش و نگار کا عکس مقابل دیوار پر اصل سے بھی زیادہ صاف اور خوش نما طور پر دکھائی دینے لگا۔ یہی صفا

۱۔ اصل الفاظ یہ ہیں:

Hence a literary masterpiece is like a stretch of nature itself,
well-formed in its formlessness, and its charm and beauty come by an
accident for this... an is the beauty of the movement and not the
beauty of the proportion.
Importance of Living. 1949, P.38

جین میں آرٹ کا بنیادی وصف ٹھہری۔ یہ گویائی ایس ایلیٹ کے نظریہ غیر ذات یا فنی ذات کی ایک نئی جہت ہے، جہاں آرٹ فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں رہتا بلکہ فطرت کے حسن کے اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے اور فن کار کی ذات اس میں جس قدر کم خلل ڈالے عظیم آرٹ کے لیے اتنی ہی زیادہ موزوں ہے۔

فطرت سے اس بے محابا قربت کے لیے جس چنی کیفیت کی ضرورت ہے، اسے آئی اے رچرڈ ڈڈ نے خلوص سے موسوم کیا ہے اور بالآخر اس کی تعریف مشہور چینی کلاسیک 'چوگ یوگ' میں تلاش کی ہے جو کنفیوشس کی تعلیمات کا اہم جز ہے۔ رچرڈ ڈڈ کے الفاظ میں:

"Sincerity, then, in this sense, is obedience to that tendency which 'seeks' a more perfect order within the mind."

آگے چل کر اس کی توضیح کرتا ہے:

Thus to be sincere is to act, feel and think in accordance with "one's true nature" and to be insincere is to act, feel or think in a contrary manner."

لیکن ہر شخص کو اپنی فطرت کے رحم و کرم پر چھوڑنے کے بجائے چوگ یوگ ایک زیادہ واضح اور بسیط آئین فطرت کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے رچرڈ ڈڈ نے بھی واضح کر دیا۔ چوگ یوگ ہی کے اقتباس کا ترجمہ رچرڈ ڈڈ نے ان الفاظ میں کیا ہے:

"What heaven has conformed is man's nature and accordance with is this is the path."

اور یہی آئین فطرت یا فطرت سے مطابقت شخصیت میں توازن اور اعتدال کے مترادف ہے۔ رچرڈ ڈڈ نے اس اعتدال کو اپنے تنقیدی نظریات کا مرکزی تصور قرار دیا اور اسے

۱. پرنٹنگل کری ٹی سزم، حصہ ۲، باب ۷، ہارکورت، بریس ایڈ کو بولڈ، Criticism The major Texts.

انسان کی خواہشات کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کا وسیلہ جانا لیکن چینی تنقید نے اسے نفسیاتی اصطلاح سے زیادہ اخلاقی یا وسیع تر فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لن یوتا تک نے لکھا ہے کہ پن یعنی شخصیت کا چینی تصور انتہائی متنوع اور دلچسپ ہے فرد کی شخصیت کے لیے کبھی جن یں کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے، کردار کی شخصیت کے لیے پن کہہ کر اور شاعروں اور فن کاروں کی شخصیت یا انفرادیت کے لیے اولین شخصیت (ین) یا ثانوی شخصیت کے الفاظ بھی مستعمل ہوتے ہیں۔ چین میں شعری تنقید کی قدیم ترین تصنیف شیبہ ین (یعنی شاعری کی شخصیات) میں مختلف شعرا کا تذکرہ ہے اور ان کی درجہ بندی کی گئی ہے اسی طرح بو پن کے عنوان سے مصوری کی مختلف شخصیتوں کی درجہ بندی ہوئی ہے۔

ین کا تصور شخصیت سے زیادہ کردار سے قریب تر ہے، لیکن فن کار کی شخصیت تو ہو سکتی ہے مگر جب تک اس کا تخلیقی کردار واضح نہ ہو اس وقت تک اسے انفرادیت نہیں ملتی اور یہ کردار بقول لن یوتا تک فنی اور اخلاقی دونوں اعتبار سے جانا پہچانا جاتا ہے یعنی اس شاعر یا فن کار میں اس بات رائے کس حد تک موجود ہے اور آیا اس بات رائے توازن اور اعتدال سے جانچی پرکھی جاسکتی ہے اس اس بات رائے اور سلامتی طبع کا پیمانہ آرٹ میں دو بنیادوں پر وضع کیا گیا ہے۔

سلامت روی، اس بات رائے اور ذوق سلیم کے نام سے پہچانی جانے والی اقدار کی بنیاد تخلیق کار کی شخصیت کے اجتماعی شخصیت سے ہم آہنگ ہونے میں مضمر ہے اور اسی صورت میں اس کا پیمانہ اقدار بہ یک وقت خلوص اور فن کارانہ دیانت داری کے تقاضوں پر بھی پورا اتر سکتا ہے اور اجتماعی شخصیت کے معیار پر بھی۔ یہی اعتدال اور توازن جو فرد اور اجتماع کے درمیان قائم کیا گیا ہے۔ چینی طرز حیات اور اسلوب فن کا مرکزی تصور قرار دیا جاسکتا ہے اسی لیے چونگ یو تک (جس کے لغوی معنی بھی مرکز یا اوسط کے ہیں) خلوص اور دیانت داری کو راہ سادی قرار دیا گیا اور انسانوں کے لیے راہ مستقیم بتایا گیا ہے جسے دیانت داری نئی دولت حاصل ہے وہ بغیر کسی کوشش کے صداقت تک پہنچ جاتا ہے اور سوج بچار کے بغیر سب کچھ سمجھ لیتا ہے وہ ایسا دانش مند

ہے جو فطری طور پر بہ آسانی صحیح راستہ اختیار کرتا جاتا ہے اور اسی کے ذریعے عظیم انسا
اپنی ہی نہیں دوسروں کو بھی تکمیل کرتے جاتے ہیں اور داخلی اور خارجی (انفرادی اور
م.ج) دونوں کے استخراج کا راستہ دکھاتے ہیں۔²

غرض چینی تنقید اس اعتبار سے شخصیت اور کردار ہی کا نہیں، کائنات اور فن کے لئے
اور اک فراہم کرتی ہے وہ زبردستی کسی بیرونی تنظیم یا ڈسپلن پر اصرار نہیں کرتی مگر ایک ایسے
پر ضرور اصرار کرتی ہے جس کے ذریعے فن کار کا کردار احساس اور تجربے کے کھرے
جڑا رہتا ہے اور اس کا انفرادی کردار اعتدال اور توازن کے دھارے سے اس اجتماعی آدرش سے
رہتا ہے جو آئین فطرت ہے یہی جمالیاتی کیفیت کا سرچشمہ ہے اور یہی توازن و اعتدال
فطرت ہے جو کائنات میں ضبط و نظم، کردار میں سلامتی طبع اور بصیرت اور زندگی میں نشاط اور
کا ضامن ہے۔ اسی ضابطہ فطرت کو رچھڑنے اپنے نفسیاتی نظریے کے مطابق ایک ایسے
حیات سے تعبیر کیا ہے جس میں کوئی جبر اور کسی جبری خواہش کا دوسرے خواہش کے ذریعے استی
ہو اور سبھی جبری آسودگیوں توازن اور تناسب سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ رچھڑنے کے الفاظ میں:

"The completed mind would be that perfect mind... in which no
disorder, no mutual frustration of impulses remained."

رچھڑنے کی اپنی نفسیاتی توضیح سے قطع نظر چینی تنقید نے عالمی تنقید کو ایک نیا انداز فکر
بخشا اور تعجب کی بات نہیں ہے کہ بعد کے دور میں ایڈرہاؤڈ اور بعض دوسرے مغربی نقادوں
کاروں نے اس نقطہ نظر کو اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں پروفیسر نریش چ
کتاب نیو کرٹی سی ازم سے مندرجہ ذیل اقتباس قابل توجہ ہے:

'ہر چند کہ چینی فلسفہ جمالیات نے مغربی دنیا کو چین کی خود اختیار کردہ علیحدگی کے باعث
متاثر نہیں کیا مگر مہد حاضر میں بعض جدید نقادوں نے اس دریافت کیا ہے اور اس کو اپنے
طور پر پہنچتی تنقید کے تشکیل اثرات کی شکل دے دی ہے۔ آئی اے رچھڑنے اور ایڈرہاؤڈ

1. آئی اے رچھڑنے کا مضمون، 1984ء 584

2. ایڈرہاؤڈ، 1985ء 586

3. آئی اے رچھڑنے کا مضمون، 1984ء 584

4.

نیو کرٹی سی ازم، مطبوعہ آج پابلس، 1688ء نئی مرکز، دہلی، 1979ء

کے نام فراموشی ذہن میں آتے ہیں۔۔۔ رچھڑا کا نظریہ ہم آہنگی (سن ایس جے سس) کنفیوشس کی نظریہ چرنگ یوگ سے ماخوذ ہے۔ اپنی کتاب فاؤنڈیشن آف ایس جے سس... میں وہ کنفیوشس سے مندرجہ بالا اقتباس نقل کرتا ہے کسی قسم کے میلانات نہ رکھنا چرنگ کہلاتا ہے اور کسی قسم کی تبدیلی سے بے نیاز ہونا یوگ ہے۔ چرنگ سے مراد ہے توازن اور یوگ وہ مستقل اصول ہے جو انسان کے نیچے ہر شے کو ضابطہ بخشتا ہے۔

جب عنصر، غم، خوشی اور نشاط شخصیت میں موجود ہوں اور ظاہر نہ ہوں تو دماغ توازن کی حالت میں کہا جاسکتا ہے۔ جب جذبات متحرک ہوں اور مناسب حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں تو اس حالت کو اعتدال کی حالت قرار دیا جاسکتا ہے۔ اعتدال اور توازن دونوں موجود ہوں تو ہر چیز کو مناسب مقام مل جاتا ہے اور فرد غ حاصل ہوتا ہے اور اس کیفیت کا حصول آرٹ کا محرک بھی ہے اور اس کا مقصد بھی۔ فن کار کو یا ایک قسم کی شفاف شخصیت ہے جو اس کا سنائی ضابطے توازن اور اعتدال کو اظہار کا وسیلہ عطا کرتا ہے اور بے ہیئت کیفیت کو ہیئت اور شکل بخشتا ہے۔ یہ ضابطہ یا ہیئت کیا محض صورت ہے یا اس سے خیال اور جذبے کا اجتماعی پیکر بھی مراد ہے اس کی مختلف توجیہیں ممکن ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ چینی تنقید¹ نے ایک نیا نقطہ نظر ضرور پیش کیا ہے جس کا مناسب اطلاق ہنوز نہیں ہو سکا۔

1. اس ضمن میں رشید ملک کا یہ بیان قابل توجہ ہے: "میں میں جب تاؤ اور یائو کا تیب لکریٹل پھول رہے تھے تو ان پر یو یانگ اسکول چھانا شروع ہوا اور اس نے تمام کتابیں فکر کو کنٹرول کیا۔ بنیادی طور پر اس کے خیالات کا انحصار دو باتوں پر تھا۔ ایک یو جوتی کنٹرول منفعیل اور منتشر کرنے والی اور دوسری یانگ جو مثبت، محرک، مضبوط اور مجتمع کرنے والی ہے۔ تمام چیزیں ان ہی کے عمل سے وجود میں آتی ہیں اس نظریے کے ساتھ منسلک پانچ عناصر کا نظریہ ہے۔ یہ عناصر دھات، لکڑی، پانی، آگ اور زمین ہیں۔ اس نظریے کے مطابق چیزیں ایک دوسرے کے متقابل میں ان پانچ عناصر کے مطابق گردش کرتی ہیں۔ ابتدا میں یہ دونوں مول الگ الگ تھے۔ مگر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یو اسکول کا تیسرا عنصر (302-240 ق م) ہے جس نے یو یانگ کے عمل اور عمل کا ان پانچ عناصر کی گردش کے ساتھ جمع کیا۔

یو اور یانگ پہلے ایک دوسرے کے خلاف تھے۔ یو ایک دوسرے کے بعد واقع ہوتے تھے یا ایک دوسرے کی تکمیل کرتے تھے۔ پانچ عناصر کے بارے میں تصور کیا جاتا تھا کہ وہ ایک دوسرے پر غالب آتے ہیں یا ایک دوسرے کو پیدا کرتے یا بالآخر تمام عناصر کو مر مٹ کر دیا گیا تاکہ ہم آہنگی، تضاد پر مسلط ہو سکے اور کثرت میں وحدت پائی جائے۔ یو یانگ پانچ عناصر قوت طاقتور عوامل ہیں نہ کہ مادی عناصر۔ حیات کو تغیر کا ایک مستقل عمل قرار دیا جاتا ہے جو ممکن اور قطعی قوانین پابند ہے اور اس میں نمونوں Patterns کا اجماع کرتا ہے جن کی بنیاد پہلے سے قائم شدہ ہم آہنگی پر ہے۔

(معاصر، جلد اول، لاہور، ص 417)

کتابیات

1. مقالہ چینی شاعری، مشمولہ معاصر، پینہ، ص 13، کلیم الدین احمد
2. مقالہ، مشمولہ معاصر، جلد اول، لاہور، رشید ملک
3. World Literature Vol. I, by Backner B. Trawick (College Books) Macmillan U.S.A.
4. Literature of the East : ed. Eric B. Caedal. (London)
5. Dictionary of World. Literature : ed. by Shipley, U.S.A.

جاپان میں تنقید کا فروغ

جاپانی آرٹ میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے پیار اور چھوٹی چھوٹی حسرتوں اور دردمندیوں کا دکھ چھایا ہوا ہے۔ فطرت کی چھوٹی چھوٹی نعمتیں اور برکتیں یہاں بڑی مقدس اور پیاری معطوم ہوتی ہیں۔ اڑتی ہوئی رنگین چڑیا، ہوا کا ایک مہلکا ہوا جھونکا، دریا کی الہز لہر، برسات کا پہلا چھینٹا، عزیز دوست کی معصومانہ مسکراہٹ، نیند کی لذت، ایسی نہ جانے کتنی برکتوں سے جاپانی ادب نے اپنا دامن گلزار کر رکھا ہے۔ یہ تقدس دراصل زندگی کی بے ثباتی اور پیچیدگی کے احساس سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بعض نقادوں نے Impermanence of life زندگی کی بے ثباتی اور Sensitivity to things اشیاء کے احساس کو جاپانی ادب کا مرکزی تصور قرار دیا ہے¹۔

گزر رہاں اور تغیر پذیر لمحوں سے عبارت زندگی انوکھے مسرت بھرے درد اور درد بھری مسرتوں سے معمور ہے کیونکہ ہر مسرت کے پیچھے تبدیلی اور فنا کا احساس جلوہ گر ہے اور سبھی اشیاء اور ان سے متعلق واقعات اور احساسات درد بھری مسرت کے ان عیالجات میں ڈھل جاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ان مرکزی تصورات کے پیچھے جاپانی فکر پر بدھ اثرات کو بھی بڑا دخل ہے۔ بدھ نے نردان کی تلاش تغیر اور فنا کے اسی شدید احساس سے شروع کی تھی اور بدھ مت کے پیچھے کارفرما فکر جاتک کہانیوں اور دیگر تمثیلی قصوں کے ذریعے ملکوں ملکوں پہنچی۔ دے سا کو اے ڈانے بجا طور اشارہ کیا ہے کہ شودوشی کہلانے والے بدھ مبلغ مختلف علاقوں میں جا کر اس قسم کی کہانیوں کے ذریعے بدھ مت کے مرکزی

1. Daisaku Ikeda Motion Novings on the Japanese classics conversation and appreciation, New York, Weatherhill, Tokyo, P. 121, 1979 بلساگچی کی کہانی

تصورات عام کرتے تھے¹۔

بدھ مت فلسفیانہ سطح پر لحاظ گزراں اور تعمیر پذیر صورتوں کے پیچھے حقیقت کا تصور تلاش کرتا ہے اور اسی تصور پر اس کے مختلف افکار و اقدار قائم ہیں۔ اگر زندگی صرف لحاظ گزراں اور مختلف تعمیر پذیر اشیا اور ذیلی کیفیات ہی سے عبارت ہے تو کیا شخصیت یا حقیقت کا وجود تسلیم کیا جاسکتا ہے یا نہیں اور اگر کیا جاسکتا ہے تو اس وجود کی نوعیت کیا ہوگی؟ اسی بنا پر ادب کی تعریف جبرائیل بیان یا ویسٹ کی روشنی میں نہیں کی گئی ہے اور جاپانی تنقید نے اسے عرفان و وجود قرار دیا ہے:

The seeks to explore the meaning of human existence
to discover that is at the very core of life. 2

ظاہر یہ تعریف خطرناک حد تک فلسفے اور مذہب سے قریب ہے لیکن یہاں بہر حال ان سب میں یہ امتیاز بھر بھی باقی رہتا ہے کہ ادب یہ کام مشاہدے اور فنی تجربے کی بنیاد پر انجام دیتا ہے جبکہ فلسفے اور مذہب اسے منطق یا نظریہ یا الہام کی سطح پر کرتے ہیں۔ کام میں بہر حال خاصہ اشتراک ہے یعنی بالآخر کیفیات و لحاظ کے پیچھے حقیقت کی واقفیت اور اس کے وجود کا عرفان کیونکر حاصل ہو۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اس مرحلے پر جاپانی ادب سے ایسی چند مثالیں پیش کر دی جائیں جن میں فن اور تعمیر کا یہ مذا اور اشیا سے ذاتی وابستگی کا یہ درد مندانه شعور واضح طور پر موجود ہو۔ مثلاً موسم کا احساس:

بہار میں چرس کے پک جانے کا خیال آتا ہے
مگر غزراں

بہت سی چیزوں کی اداسی سے کیسی معمور ہے

(ہیو تھو، تصنیف 10005ء)

یا: پانی کی سطح پر تیرتی ہوئی چڑیا
تجھے میں بے تعلقی سے کیونکر دیکھ سکتا ہوں

1. ص 165، ایضاً

2. ص 91، ایضاً

3. ایضاً، ص 98

میں بھی تو
بہتے ہوئے پانی کی اس دنیا میں رہتا ہوں

(ایزی ٹراکی، ممبئی کہانی میں)

یا اسی طرح ایک مشہور ہائیکو:

مند کے بڑے گھٹنے پر
تتلی کیسی بے خبر سوئی ہوئی ہے²

اسی طرح کے درد سے معمور وہ Poems of the frontier guard کی شاعری
ہے جو اردو کے بارہ ماسوں سے ملتی جلتی ہے جس میں قدیم جاپان کے نو جوان سپاہی اپنی محبوبہ سے
دور ہونے کا شکوہ کرتے ہیں اور جوانی کے بے کیف گزرنے کے ماتم گزار ہیں:

کیسا بھیا تک ہے یہ شاہی فرمان

میرے نام

کل سے مجھے

اپنی بیوی کے بجائے گھاس پھوس کو گلے لگا کر سونا ہوگا

یا اسی طرح:

’ماں اور باپ دونوں نے میرے سر پر ہاتھ پھیرا اور کہا:

خدا تیرا نگہبان ہو

اب ان لفظوں کو بھلا تا کتنا دشوار ہے³

یا اسی سلسلے کی ایک اور مختصر نظم:

’اس بار کس کا شوہر سرحد کی چوکی پر ڈیوٹی دینے جا رہا ہے؟‘

ہائے اس عورت کو میں کتنے رشک سے دیکھتی ہوں

1. ایضاً ص 117

2. ایضاً

3. ایضاً ص 38

وہ یہ پوچھتی ہے اور اسے خود کو کوئی فکر نہیں ہوتی¹

: بچے میرا دامن کھینچتے

: تے رہ گئے

سا نہیں چھوڑ کر چلا آیا

ان کی ماں ان کے پاس نہیں ہے²

طرح گنجی کی کہانی میں مختلف قصے انسانی زندگی کی بے ثباتی، تغیر پذیریری اور درد کو بیان
- دای سا کو ا کے ڈامصنف لیڈی مراسا کی ان دنیوی علاقے سے حاصل ہونے والی سبھی
ان حاصل کرنے یا گنج بصیرت کے حصول میں میڑھی کے مختلف ڈنڈے قرار دیتی
و گنجی جو بہ یک وقت مذہبی ہے، سیاسی کردار بھی اور رومانی ہیرو بھی ہے اور
K مصنف کی اپنی ذہنی اور جذباتی کشش ہی کے مختلف روپ نہیں ہیں بلکہ وہ انسانی
ف ارادوں کی اصلیت کو بھی بے نقاب کرتے ہیں یعنی ان گزرتے ہوئے لمحات
با اور اعمال کے پیچھے دراصل شعور کی کئی منزلیں اور کئی مرحلے ہیں اور ادب کا واسطہ اتنا
ت و کیفیات، اشیاء اور اعمال کی عکاسی یا نقل سے نہیں ہے جتنا ان کے پیچھے چھپی ہوئی
اسے ہے۔

دای سا کو ا کے ڈا:

"If we examine the nature of time carefully, we w
find that it is nothing other than the moment l
moment flowering of the life force... and the attem
to discover this abiding reality that exists within t
phenomenon of impermanence is what gives rise to t
emotion of awareness, the sensitivity, to life and l
things." 4

3 ایسا، ص 39

4 ایسا، ص 126

بدلتے منت نے وجود کی دس سطحوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے چھ سطحیں حواس ظاہری کی ہیں۔ پانچوں حواس کے علاوہ چھٹی سطحی شعور sense centre constianscy کی ہے ساتویں یعنی mind consciousness اور آٹھویں alaya یا رُخ بصیرت کی ہے جب کہ نویں سطح خالص شعور Kampon Jorhiks کی ہے اور دسویں سطح نردان کی ہے۔ جب انسانی وجود احساس اور کیفیات کے دائرے سے بلند ہو جاتا ہے اور یہی فلسفیانہ اور جمالیاتی دونوں بصیرتوں کا آخری نقطہ ہے۔ لہذا فن کا بنیادی قصہ نہ صرف فن کار کی ان اعلیٰ شعور کی کیفیات تک رسائی ہے بلکہ دوسروں کو بھی اس منزل تک لانا اور ان کیفیات تک ان کی رسائی کراتا ہے۔ یہ شخص ایک مذہبی یا روحانی مکاشفہ نہیں بلکہ جمالیاتی تجربات کا حاصل ہے۔ بقول کے ڈا:

Literature : is an attempt to discover the eternal and ultimate reality of life by confronting the phenomena that are invaluable in daily human existence. In terms of ten states of existence, it is an attempt to press forward from the ninth state of existence to an understanding of the highest state, that of Buddhahood. In terms of the nine types of consciousness, it is an attempt to move from the sixth or seventh type of consciousness to the ninth. 2

اور اسی اعلیٰ ترتیبی فکر کو ادب اور اس کے اصول و نظریات کی اساس بنایا گیا ہے۔ 'منجی کی کہانی' کی مصنفہ لکھتی ہے:

If the story writer wishes to speak well, then he choose

1. ایضاً ص 127، 136

2. ایضاً ص 143

the good things and if he wishes to hold the readers
'attention, he chooses had things extraordinarily bad
things good things and bad things alike.' they are
things of this world and no other. To the ignorant they
may seem to be at cross purposes. The great vehicle is
full of them but the general burden is always the
same. 1

ان مباحث میں قاری کو ہندوستان کے نورس کے نظریے کی یاد آئے گی، لیکن مباحثوں کا
یہ سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا تعلق ایک گہرے شعور اور ایک زیادہ حقیقی بصیرت سے جوڑ
دیا گیا ہے جو مادی اشیاء اور واقعات ہی کی نہیں نفسیاتی اور ذہنی جذباتی کیفیات کی تغیر پذیری سے
بلند ہو کر حقیقی عرفان و جود کی تلاش کرتی ہے اور وہی ادب کی تخلیق بھی کرتی ہے اور اس کا رشتہ عام
قاری سے استوار کر کے اسے اعلیٰ کیفیت اور بصیرت تک پہنچاتی ہے۔ گویا یہی تخلیقی عمل کا سبب بھی
ہے اور یہی اس کا جواز بھی۔ اسی سے ملتی جلتی کوئی کیفیت ہوگی جسے اسلامی تصوف میں 'بے رنگی' کا
نام دیا اور اسے ہر قسم کے احساسات سے بلند قرار دے دیا۔ اصغر گوٹروی نے اُسے اپنے مشہور شعر
میں بے حسی کے لفظ سے یاد کیا ہے:

بار الم اٹھایا رنگ نشاط دیکھا

آئے نہیں ہیں یوں ہی انداز بے حسی کے

گویا نظریاتی سطح پر ادب کا رشتہ اس بصیرت تک رسائی سے ہے جو اصل آگہی اور نفس عرفان
ہے اور اس آگہی اور عرفان کا حصول جہاں تخلیقی فن کار کا وسیلہ اور تخلیقی فن کی بنیاد ہے وہاں اسے
دوسروں تک پہنچانا اور اس کو عام کرنا اس کا مقصد بھی ہے یہاں ادب خود اصل عرفان ہے۔
عملی سطح پر اس طرز فکر نے جاپانی ادب میں ڈرامے میں فوہ ڈرامے، شاعری میں ہائیکو اور
نثر میں گنجی کی کہانی کو جنم دیا۔ پہلی دو اصناف ہیں اور آخری کہانیوں کا ایسا مجموعہ جو خود مصنف بن گیا۔

نوہ ڈرامے کے رشتے اس قسم کی نفسیاتی کیفیت سے بہت گہرے ہیں۔ نوہ ڈرامے واقعات کی نقل نہیں ہے انھیں یونانی ڈراموں کی طرح نہ تو مثبت کی چیرہ دستیوں کی مقاومت کی داستان قرار دیا جاسکتا ہے، نہ ارسطو اور افلاطون یا زمانہ حال کے ڈراموں کی تنقیدی گرامر کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے اس کا تو اپنا ایک الگ محاورہ ہے اس محاورے کی دو خصوصیات ہیں۔ پہلی یہ کہ مخصوص اجتماعی روایات اور اس کے مانوس اور مقبول قصوں میں نوہ ڈرامے کے واقعات اور کردار بے بے ہوتے ہیں اور پڑھنے والے اور لکھنے والے کے درمیان تریسیل کی اہم کڑی بن جاتے ہیں۔

دوسری یہ کہ نوہ ڈرامے کا طرز حقیقی کے بجائے تخیلی ہوتا ہے۔ نوہ ڈراما تیرنگ نظر نہیں ہے۔ وہ نظریوں کو حقیقت کا دھوکہ نہیں دیتا بلکہ دیکھنے والے کو اپنے تخیل کی مدد سے واقعات کی کڑیاں اور منظر نامے کی تفصیلات خود فراہم کرنے کی دعوت دیتا ہے اور اس طرح دیکھنے والوں کو تخلیقی عمل میں شریک کر لیتا ہے۔ نوہ ڈرامے کا مرکزی تاثر انھیں دو کیفیات سے عبارت ہوتا ہے جسے دنیا کے فانی اور

بردم تغیر پذیر ہونے کے دکھ اور اشیاء اور واقعات کے دردمندانہ احساس Sensitivity to things سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ نوہ ڈرامے کے اختتام پر ناظرین ایک لطیف دردمندانہ احساس سے دوچار ہوتے ہیں جو بڑا دھیمادھیم اور مضمومانہ سا ہوتا ہے اور زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ بسیط عرفان کی طرف رہبری کرتا ہے۔

اسی طرح ہائیکو گو عرفی خصوصیات سے عبارت ہے مگر اس کا اصل حسن اس کی لطیف اشاریت میں مضمر ہے۔ ہائیکو بات کو صراحت اور تکمیل کے ساتھ نہیں کہتا بلکہ صرف ایمائیت سے پڑھنے والے کو نئی فضاؤں کی طرف موڑ دیتا ہے۔ چند لکیروں کی مدد سے دیکھنے والوں کو پوری تصویر کا پیکرا بھارنے کا کام کرتا ہے۔ اس سلسلے میں شکریت شعریات میں دھونی کے تصور اور اردو شاعری میں غزل کے شعر کے اختصار اور ایمائیت سے ہائیکو کی بہت قریبی مماثلت ہے اور اس اعتبار سے اس اختصار اور ایمائیت کو ایشیائی مزاج کی خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی ہائیکو کا دائرہ محدود اور متعین رہا ہے گو عہد جدید میں اس پابندی کو برقرار نہیں رکھا گیا اور اس میں ہر قسم کے مضامین نظم ہونے لگے۔ ہائیکو کی ایمائیت کی مندرجہ ذیل مثال نمائندہ ہے:

مند کے بڑے گھٹے پریشی
اس چھوٹی سی رنگین تلی کو دیکھو
کیسی بے خبر سو رہی ہے

اس میں ایک طرف مندر کے گھٹے کے تقدس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو بڑا ہے اور یہ گھٹنا جتنا بڑا ہے رنگ اور روزنی ہے تلی اتنی ہی بے بضاعت ہونے کی حد تک چھوٹی، مگر رنگین اور خوبصورت پروں والی ہے۔ دوسری طرف اس تلی کے بے خبر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ یہ بے خبر ہونے والی رنگین تلی نہیں جانتی کہ تھوڑی دیر میں گھٹنا بے گار اور وہ پھل کر مر جائے گی۔ وہی زندگی کی بے ثباتی اور Impermanence کا لطیف درد وہی اشیاء اور واقعات کا درد مند احساس!

گنجی کی کہانی میں بھی یہی کھوٹی کھوٹی سی درد مندانہ کیفیت موجود ہے۔ گنجی عیش پسند، رومانی مزاج لوجوان بھی ہے، شہزادہ بھی ہے اور روحانیت اور مذہب کے تصورات سے آشنا بھی ہے، زندگی کے مختلف تجربوں سے گزرتا ہے اور تقریباً کہانی کے ہر موڑ پر شہر کر نظر باز ہمیں ڈالتا ہے اور غور کرتا ہے کہ آخر تغیر اور بے ثباتی کے ان لمحات گزراں کی حقیقت کیا ہے۔ یہ تو فقط تلیوں کے پروں کی طرح پکڑنے والوں کی اقلیوں میں رنگین نشانات ہی چھوڑ جاتے ہیں۔

ان اصناف کی ہمچکی خصوصیات سے قطع نظر ان میں تنقیدی نظریے کی کارفرمائی صاف ظاہر ہے۔ ادب حقیقی علم و عرفان اصل آگہی اور اصل بصیرت ہے اور یہ آگہی اور بصیرت زندگی کے گریز پا لحوں کے پیچھے رواں دواں حقیقت کے عرفان سے عبارت ہے اور یہ عرفان اسی ذہنی کیفیت اور احساس صورت حال ہی کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔ یہ ارض شعور اور یہ اعلیٰ ترشح کی احساسی کیفیت یا بصیرت Consciousness عرفان حقیقی اور موضوع اصلی ہے اس تک پہنچنے کے وسیلے بے شمار ہیں۔ واقعات، قصے، کردار یا مضامین خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں، ان کا اصل مدعا یا مرجع ایک ہی ہے اور اس مشترک کیفیاتی سطح تک رسائی کے لیے اجتماعی قصوں، حکایتوں، واقعوں، کرداروں

۱. یہاں حسیت Sensitivity اور Consciousness شعور یا بصیرت کے مترادفات سے غلط بحث کا امکان ہے جبکہ یہاں مراد انسانی آگہی کی وہ سطح ہے جس میں احساسات اور افکار دونوں شامل اور شریک ہیں اور ایک مکمل کائناتی میں تبدیلی ہو جاتی ہیں جو ایک مکمل اور مربوط شعور یا بصیرت کی ہوتی ہے۔

دیو مالائی اور اساطیری کہانیوں اور علامتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہے اس سے کام لیا جاسکتا ہے۔
 اس اعتبار سے جاپان کا کلاسیکی ادب بھی بنیادی طور پر فنی نہیں اجتماعی ہے۔ ایسی لا تعداد
 تخلیقات ہیں جن کے مصنف کا نام معلوم نہیں، ان کا تعلق اجتماعی تجربات سے ہے اور یہ عوامی
 ادب کا ناقابل فراموش حصہ بن چکی ہیں کیونکہ وہ اس بصیرت کے تہذیبی کردار Ethos کی آئینہ
 دار ہیں اور اس بصیرت تک پہنچاتی ہیں جو انسانی علم و عرفان کی اصل ہیں۔

کتابیات

1. Literature of the East (op. cit)
2. Dictation of world literature : Ed. Shipley (op. cit)
3. World Literature Vol. I, (op. cit)

لوہڈراے پر مضامین مشمولہ رسالہ 'عصری ادب' دہلی

محاصرہ، پٹنہ

سویرا، لاہور

ہندوستانی شعریات

ہندوستان میں احساس جمال کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ قصہ مشہور ہے کہ ایک بادسارے دیوتا دیوتاؤں کے دیوتا برہما کے پاس فریاد لے کر گئے کہ انسان ہدی کی طرف جلد راغب ہوتا ہے اور نیکی اور اچھائی کے کاموں کی طرف ترفیب دی جائے تو کوئی وعظ و نصیحت نہیں سنتا اور نیکی اور اچھائی کی بات خشک اور غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ برہما نے ان باتوں کو غور سے سنا اور نرت، نایہ اور سنگیت کا ایک نیا پانچواں وسیعہ دیں کیا اور ہدایت کی کہ ان وسائل سے لوگوں کو نیکی کی طرف راغب کیا جائے گویا جمالیات کے مقصد کا تصور صمیمات اور پرانے افسوں و افسانے میں بھی شامل ہے۔

سنسکرت تنقید کی ابتدا ہجرت کے نایہ شاستر سے ہوتی ہے جس کے سہ تصنیف کے بارے میں اختلاف ہے۔ بعض پہلی صدی قبل مسیح اور بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح (300ء) اس کا زمانہ تصنیف قرار دیتے ہیں۔ بلاشبہ اس کے بعض حصے الحاقی ہیں۔ بنیادی طور پر تصنیف کا موضوع ڈراما ہے۔ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کا ذکر ضمنی طور پر آگیا ہے، لیکن تنقیدی نقطہ نظر سے ہجرت نے رس کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ سنسکرت جمالیات کی بنیاد بن گیا۔

رس کا نظریہ مصنف کے نقطہ نظر سے فن پر غور کرنے کے بجائے قاری اور مخاطبین کے نقطہ نظر سے فن پر غور کرتا ہے۔ سنسکرت جمالیات نے انسان کے بنیادی جذبات کا تجزیہ کرنے کی

1. An introduction to Indian Poetics by Raghwan and Nagendra. Macmillan, 1970. P.3. article of Prof. P.V. Kane

کوشش کی ہے، جس طرح یونان کے بعض حکمانے انسان کے جملہ حواس کو پانچ حواس خمسہ میں تقسیم کر دیا تھا۔ اسی طرح انسان کے پورے جذباتی نظام کو سنسکرت جمالیات نے 9 رس کی شکل میں تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ ہر فن پارہ اپنے مخاطبین کے 9 بنیادی حواس میں سے کسی ایک حاسہ پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی تاثیر اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔ یہ 9 رس مندرجہ ذیل ہیں:

1. شکر (رومان)
2. ہاسہ (مزاح)
3. کرونا (سوز و گداز)
4. رور (ہیبت)
5. ویہ (شجاعت)
6. بھی بھس (تغیر)
7. ادبھت (حیرت)
8. بھیانک (خوف)
9. شانت (سکون و سپردگی)

اسی طرح آٹھ غالب جذبات و احساسات ہیں: محبت، غم، غصہ، خوف، نفرت، حیرت اور عمل کی قوت، ان ستھائی بھاؤ سے مختلف ضمنی اور ذیلی جذبات و احساسات پیدا ہوتے ہیں جنہیں دھما چاری بھاؤ کہا گیا ہے۔

سنسکرت جمالیات کے ماہرین نے مختلف قسم کے رس پیدا کرنے کے لیے ڈراما نگاری پیدا کردہ صورت حال یا اس کے خارجی محرکات کو دھماؤ کا نام دیا ہے۔ جذبات اگر ڈرامے کے کسی کردار کے لیے پیدا ہوں تو آلم بن دھماؤ قرار پائیں گے اور اگر کسی مخصوص صورت حال سے پیدا ہوتے ہوں تو آؤڈی بن کہلائیں گے مثلاً اگر ڈرامے کے کسی سین میں ایک نوجوان مرد کسی دوشیزہ کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور تنہائی، موسم بہار، پھولوں کی مہک اور چاندنی رات کی خوشگوار کیفیت

اس روحانی فضا کو زیادہ دلکش بناتی ہے۔ ایسی صورت میں ہیر و اور ہیر وئن جن کے لیے دیکھنے والے کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ 'آلم بن و بھاؤ' ہوں گے اور پھولوں کی مہک، چاندنی رات وغیرہ ادی پن و بھاؤ کہے جائیں گے۔ جن جسمانی حرکات و سکنات سے جذبات کا اظہار ہوگا انہیں انو بھاؤ کہا جائے گا اور مختلف جذبات و احساسات جن کی مدد سے یہ مجموعی کیفیت عبارت ہوگی اسے و بھا چاری کا نام دیا جائے گا۔

بھرت کے نظریہ رس پر بحث کا آغاز صحیح معنوں میں اسی گہت کی نامیہ شاستر کی شرح سے ہوا۔ بحث دو اصطلاحوں پر مرکوز تھی 'سنیوگ' اور 'رس نش پتی'۔ سنیوگ سے مراد مختلف کیفیات کے ذریعے کسی ایک غالب جذبے کی آفرینش مراد ہے یعنی مختلف احساسات و کیفیات سے مل کر ایک بنیادی جذبے کی تخلیق۔ ان بنیادی جذبوں کو (ستھائی رس) قرار دیا گیا اور بحث نے اس پر زور دیا کہ رس کے بنیادی جذبے 'و بھاؤ'، 'انو بھاؤ' اور 'و بھا چاری' یعنی خارجی حرکات۔ ضمنی کیفیات اور جسمانی حرکات و سکنات کی مجموعی آمیزش سے تخلیق پاتے ہیں۔ آمیزش کے اس نظریے کے مخالفین کا اعتراض یہ تھا کہ اگر 'و بھاؤ'، 'انو بھاؤ' اور 'و بھا چاری' کو رس کا وسیلہ اظہار مانا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ ان عناصر کے ذریعے ادا کیا جانے والا رس پہلے سے موجود تھا جب کہ درحقیقت ان تینوں کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے 'و بھاؤ'، 'انو بھاؤ' اور 'و بھا چاری' یعنی ذرا سے کے کبھی مناظر و واقعات کے خاتمے کے بعد بھی رس کی کیفیت کا دیر تک ناظرین پر طاری رہنے کا جواز بھی پیش نہیں کیا جاسکتا۔

'رس نش پتی' یعنی رس کی تکمیل کے سلسلے میں بھی بحث کے دوران بعض نئے پہلو سامنے آئے۔ سوال یہ ہے کہ رس اگر ناظرین پر تخلیق کار کی پیدا کردہ جمالیاتی کیفیت کا نام ہے تو پھر اسے وسیلہ ترسیل کی ہی ایک شکل ماننا پڑے گا اور اس صورت میں تین مسائل حل طلب ہوں گے:

1. یہ کہ تخلیق کار کی باطنی کیفیات یا مانی الصمیر کا تعلق تخلیق کے اس تاثر سے کیا ہے، جو ناظرین یا قاری پر مرتب ہوتا ہے اور ان دونوں میں کون سی کیفیات مشترک ہیں۔
2. تخلیق کار کے تخلیق کے لیے آمادہ کرنے والی 'حقیقت' یا اس کے باطنی حرکات کی

لوحیت کیا ہے اور یہ 'حقیقت' یا 'حقیقتیں' تخلیق کار اور ناظرین وقار نین کے درمیان مشترک حیثیت رکھتیں ہیں یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں فن کا حقیقت سے کیا تعلق ہے اور کیا یہ تعلق تخلیق کار اور اس کے ناظرین دونوں کے درمیان مشترک ہوتا ہے؟

3. کیا تخلیق پہلے سے موجود نفس مضمون کو رس کے تقاضوں کے مطابق پیش کرنے کا نام فن ہے یا پھر وہ ایک ایسی کیفیت اظہار ہے جو اظہار کے دوران ہی تخلیق پاتی جاتی ہے اور رس کے تقاضوں کے مطابق شعوری طور پر پیش کیے جانے کے بجائے ایک والہانہ غیر شعوری یا نیم شعوری عمل سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔

ان تینوں سوالوں کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں تخلیق کار اور ناظرین کی مشترک نفسیات سے ہے ان کو حل کرنے کے لیے بحث نایک نے 'بھاؤ کٹو' اور 'بھوج کٹو' کی اصطلاحیں ایجاد کیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کار کی اس نفسیاتی ڈراف بنی اور جمال آفرینی کی قوت 'بھاؤ کٹو' ہے جس کے ذریعے وہ معمولی افراد اور واقعات سے کیفیت آفرینی کر سکتی ہے اور ناظرین وقار نین کے اندر ان کیفیات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھوج کٹو کہلاتی ہے گویا 'مذاق سلیم' کا بندھن تخلیق کار اور ناظرین وقار نین کے درمیان مشترک ہے۔

ابھیوگپت ان دونوں صلاحیتوں کے الگ الگ وجود اور ان کے استخراج سے رس کی مجموعی کیفیت کے عبارت ہونے سے منکر ہے اس کے نزدیک رس پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیت کسی قسم کے خارجی 'حقیقت کی عکاسی' نہیں ہے بلکہ وہ 'حقیقت' کو تبھی غیر ضروری وقتی اور زمانی مکانی تعینات سے آزاد کر کے اسے جمالیاتی تقیم کی سطح تک پہنچاتی ہے جہاں اس سے لطف لینا ناظرین وقار نین کے لیے مادی اور علاقے سے بے نیاز ہو کر ممکن ہو جاتا ہے اسی نقطہ نظر سے وہ البیہ ڈراے سے ناظرین وقار نین کے لیے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا جواز پیدا کرتا ہے اور یہی جمالیاتی تقیم مذاق سلیم کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ابھیوگپت کا استدلال یہ ہے کہ لاتعداد متفرق انفرادی تجربات و احساسات کے انبار میں ہر فرد کے لاشعور میں ایسی حسی کیفیات موجود رہتی ہیں جنہیں عام انسانی جملوں سے تعبیر کیا جاسکتا

ہے۔ یہ عام انسانی جہتیں اور اس کی نشانیاں زمان و مکان سے تقریباً آزاد ہوتی ہیں اور انفرادی اور فنی تفصیلات کے اختلافات کے باوجود ایک مشترک آہنگ رکھتی ہیں۔ فن کار کی ذات بھی اسی قسم کی انسانی جبلت کی پروردہ کیفیات سے عبارت ہوتی ہے۔ اس کی تخلیق اپنے فنی تجربات اور خارجی عوامل سے تحریک پا کر ان تجربات کی اسی جبلی عمومیت تک پہنچتی ہے جہاں وہ سبھی انسانوں کے اندر چھپی ہوئی ان جبلی کیفیت کو بیدار کر سکتی ہے اور یہی لمحہ اس کے اور اس کے قارئین و ناظرین کے درمیان 'رس' کی تخلیق و ترسیل کا لمحہ ہوتا ہے۔ گویا رس مادی محرکات اور خارجی تجربات سے پیدا ہونے والی اس کیفیت کا نام ہے جو غیر ضروری فنی تفصیلات سے آزاد ہو کر تطہیر پا چکی ہو یا دوسرے لفظوں میں Personalise اور عمومی کیفیت Generalisation کا ارتقاع حاصل کر چکی ہو۔ تطہیر و ارتقاع کے اسی عمل کی بنا پر اھیو گیت اور بھٹ نایک دونوں 'آلوک' (غیر ارضی) یا 'چسکار' (مجروح) کا نام دیتے ہیں اور جمالیاتی تجربے کو عام انسانی تجربات سے مختلف قرار دیتے ہیں۔

جمالیاتی تجربے کی نوعیت سے بحث کرنے سے قبل ضروری ہے کہ 'رس' کے اس نظریے کے بعض متعلقات پر غور کر لیا جائے۔ اس نظریے کے مطابق صورت حال یہ نہیں ہے کہ شاعرانہ (یا ڈرامے کا) نفس مضمون کسی خارجی حقیقت کی نقل کی صورت میں پہلے سے موجود ہو جسے شاعر یا ڈراما نگار کو کسی متعینہ رس کے تقاضوں کے مطابق جھانکنا کر یا کتر بیوت کر کے الفاظ میں پیش کرنا ہو بلکہ تخلیق کار کے لیے حقیقت فنی احساسات و تجربات کے محض فنی پن کی مادی تفصیلات سے تطہیر شدہ اس حصے سے عبارت ہے جو رس کے پڑھنے والوں میں جبلی عمومیت کو بیدار کر کے متعلقہ رس کے ذریعے جمالیاتی تاثر پیدا کر سکے اس اعتبار سے 'رس' تخلیق کار اور حقیقت کے درمیان وسیلہ ترتیب بھی ہے اور ذریعہ اظہار بھی اور چونکہ تخلیق کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان یہ 'جبلی عمومیت' مشترک ہے لہذا خارجی حقیقت کی مادی اور فنی تفصیلات کے بجائے یہی جبلت عمومیت مصنف اور اس کے مخاطبین کے درمیان ترسیل کی اساس برس کی بنیاد اور جمالیاتی تجربے کا سبب بنتی ہے۔ اس لحاظ سے حقیقت اور فن کے رشتے کا یہ ایک نیا تصور ہے۔

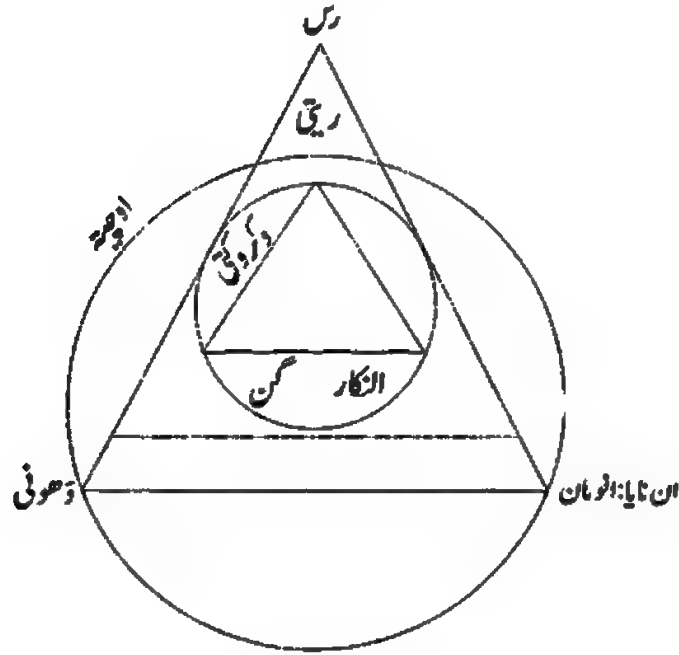
جہاں تک جمالیاتی تجربے کی نوعیت کا سوال ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس سے حاصل ہونے والا انبساط مادی خوشیوں سے حاصل ہونے والے انبساط سے جداگانہ ہے کسی عورت کو مدتوں بعد پہلوٹھی کا لڑکا پیدا ہونے کی خوشی یا کسی شخص کو اچانک بے اندازہ دولت حاصل ہو جانے کی خوشی یا کسی ماہر ریاضی کے اچانک کسی مشکل سوال کو حل کرنے سے حاصل ہونے والی خوشی جمالیاتی انبساط سے مختلف نوعیت کی ہوگی۔ اسی لیے کسی ایسے ذراے کو دیکھنے پر ناظرین کو دکھ کے بجائے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے اور سوز و گداز کو جو بظاہر مسرت و انبساط کے مخالف تصورات ہیں شاعری کے لیے ضروری یا کم سے کم معاون سمجھا گیا ہے۔ اس کا جواز مسکرت جمالیات کے بعض ماہرین نے اس طرح پیش کیا ہے کہ ایسے حادثہ یا سوز و گداز کے واقعات اپنی فحی اور مادی تفصیلات کی بنا پر تکلیف دہ ہوتے ہیں کیونکہ ہم ان کے فحی پن اور ان کی مادی تفصیلات کی بنا پر ان کے بارے میں اپنی معروضیت قائم نہیں رکھ پاتے مگر فن کار ان تجربات سے فحی پن اور مادی تفصیلات کی آلودگی نکال پھینکتا ہے اور ان کی تطہیر کر کے ان میں جبلی عمومیت پیدا کر دیتا ہے جس سے ان سے تکلیف کی بجائے ارتقا اور نشاط کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور انسان عام اصول کے مطابق المناک واقعات سے گریز کرنے کے بجائے ایسے ذراے کے المناک واقعات کو بار بار دیکھنا پسند کرتا ہے اور ان سے جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔

اس اعتبار سے فن نہ تو محض خارجی حقیقت کی عکاسی ہے نہ محض فحی تجربات کو جوں کا توں پیش کر دینے کا نام ہے بلکہ حقیقت کی تشکیل نو ہے اور ایسی تشکیل نو ہے جو تجربے کے فحی پن اور مادی تفصیلات کی گراں باری سے آزاد کر کے جبلی عمومیت کی سطح پر ترتیب دی گئی ہے اور اس جبلی عمومیت کی پہچان نظریہ رس کے ماننے والوں نے مختلف مستقل نفسیاتی کیفیات کے ذریعے متعین کر دی۔

وی یں جننا، ریتی، گن، دوش

پروفیسر ایس کپٹھسوا می شاستری نے ہندوستانی شعریات کے مختلف دبستانوں کو مندرجہ

ذیل نقشے کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور ذی بن جتا کو مرکزی تصور تنقید قرار دے کر اس کے مختلف مظاہر اور عناصر کی نشان دہی کی ہے:



دوسری تنقیدی روایات کی طرح شکر ت نے بھی لفظ و معنی کی اصطلاحوں پر زور دیا ہے اور ان کی باہمی تعلق پر غور کیا ہے۔ شبد اور ارتھ کی یک جائی اور ان کے درمیان ہم آہنگی کو فن کی بنیادی ضرورت اور پہچان قرار دیا ہے۔ کالی داس نے اپنی شبرہ آفاق تصنیف 'رگھونش' کا آغاز ہی شبد اور ارتھ کی یک جائی کے مضمون والے مشکل اشلوک سے کیا ہے اور ان دونوں کو جہان معنی کے ماں اور باپ قرار دیا ہے۔ ان کے ایک جائی، ہم آہنگی اور مطابقت صرف معنی ہی کی سطح پر نہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی سطح پر بھی لازم قرار دی ہے اور یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب لفظ و معنی کا ارتباط محاسن شعری کے مطابق اور معائب شعری سے پاک ہو۔ چنانچہ اسی تصور کی بنیاد پر گن (محاسن) اور دوش (معائب) کا نظریہ وجود میں آیا اور ریتی کا تصور ابھرا۔ ظاہر ہے ریتی محض اسلوب نہیں

بلکہ سلیقہ شعری ہے۔

اس سلیقہ شعری کی ترتیب و تدوین میں بھی بعض محققین کے نزدیک 'دبئی' کو اولیت حاصل ہے۔ بعض کے نزدیک 'ہامہ' کو گو اس کی دستور سازی میں شاید سب سے اہم کام 'دامن' نے انجام دیا جس نے 10 محاسن شعری اور 10 معائب شعری کی فہرست مرتب کی۔ دس محاسن شعری دامن کے نزدیک اوجس، پرساد، شلیش، سحنا، سادھی، مادھریہ، موکھاریہ، اڈارتا، ارتھ ویکستہ اور کانتی ہیں۔ یہ دسوں محاسن لفظی بھی ہیں اور معنوی بھی۔ مثلاً اوجس لفظی اعتبار سے ربط کلام ہے تو معنوی سطح پر صلابت فکر ہے۔ لفظی سطح پر کانتی اگر شوکت الفاظ ہے تو معنوی سطح پر 'رس' کی کیفیاتی تصریح ہے۔ بعد کے نقادوں نے دس میں سے صرف تین ہی محاسن کو اہمیت دی۔ اوجس، مادھریہ اور پرساد یعنی ربط و صلابت نحوی، لک اور صراحت اور فصاحت و درجہ بندی۔

دبئی نے اپنی تصنیف کا دیہ ورش سے شاعری کو لفظوں کی ایسی ترتیب قرار دیا جو کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور شاعری کی تین قسموں کو تسلیم کیا: نظم، نثری، اور مشترک (مثلاً ڈرامے میں) اعلیٰ ترین شاعری مہا کاویہ (یارزمیہ) قرار پائی اور اس کی ابتداء عانیہ سے ہونا اور اس کے موضوع کا روایت سے ماخوذ ہونا حقیقی ہونا اور اس کے ہیرو کا ہوش مند اور شریف ہونا اور اس کا شہر، سمندر، موسم، ردائی مناظر، جنگ و جدل، طلوع آفتاب اور چاندنی راتوں کے بیانات سے مزین ہونا لازمی ٹھہرا۔ شاعری تخلیق کے چار مقاصد متعین ہوئے۔ نفع اندازی، ادائیگی فرض، خواہش یا اظہار ذات۔

اسی طرح نثری نظموں کو کتھا اور اکھیا کا کی دو قسموں میں تقسیم کیا گیا اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش اور ان چاروں سے مل کر بنی ہوئی زبانیں طے پائیں۔ اسلوب کی درجہ بندی ویدر بھ اور گودا طرزوں میں کی گئی اور ان دونوں کے محولہ بالا محاسن اور معائب طے کرانے جن کی مدد سے بھٹ نے درتی کا آئین شعری مرتب کیا اور ممسٹ نے شیرینی صلابت اور صراحت کی تین تنقیدی اقدار اخذ کر کے ان کی مدد سے اپنا نظریہ ترتیب دیا۔

ایک بار پھر ہم پر دھیمر کھدھوای کے نقشے کی طرف رجوع کریں تو اندازہ ہوگا کہ سنسکرت جمالیات میں مرکزی مقام نظریہ رس کو حاصل رہا ہے جو قدیم ترین نظریہ بھی ہے اور بنیادی طور پر

معنی سے متعلق ہے۔ بعد کو معنوی سطح پر دو اور تصورات ابھرے جنہیں دھونی اور انومان کی اصطلاحوں سے یاد کیا جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی تنقید بھی کرتے ہیں اور دونوں کا آغاز تقریباً ایک ہی دور میں ہوا۔

لفظیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر سنسکرت شعریات میں ریتی، وی یں جتا کا تصور ابھرا جس نے ایک طرف گمن اور دوش (محاسن اور معائب شاعری) کی شکل اختیار کر لی جس میں بیان کے باوقار ہونے پر زور دیا گیا اور دوسری طرف انکار کے نظریے کا فروغ ہوا جسے صنائع و بدائع سے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ انکار تر صبیح بیان ہے۔ آئندہ درمیان نے انکار کو کسی خوبصورت جسم کے زیورات ہی سے مماثل قرار نہیں دیا ہے بلکہ اس کی بھی صراحت کی ہے کہ یہ خود جسم بھی بن سکتے ہیں یعنی وہ خود نفس شاعری بن سکتے ہیں انکار کا عیب ہے کہ اس پر آورد کا گمان ہونے لگے اور وہ نفس شعر کا حسن بننے کے بجائے شاعری کا مقصد معلوم ہونے لگے۔ انکار صنائع و بدائع سے یوں بھی وسیع تر ہیں اور اس کا بنیادی مقصد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کو زیادہ قوت، جامعیت اور مربوط تاثر آفرینی کی قوت بخشنا ہوتا ہے۔ انکار کے دامن میں تشبیہ، استعارہ، صوتی آہنگ اور مضمون آفرینی اور ایما، یک، دیک بھی شامل ہیں۔ بھامہ نے ذکر و کتی (انفرادیت) اور اتی شیوکتی (مبالغے) کو شاعری کے مرکزی عناصر قرار دیا ہے۔

ان لفظی اور اسلوبیاتی تصورات کے اس مثلث کے درمیان فنی توازن قائم کرنے کے لیے سنسکرت شعریات نے اوجیہ یعنی توازن اور تناسب کو اہم قرار دیا۔ اس کا تعلق، موقع اور محل کی مناسبت اور سیاق و سباق کی مطابقت سے ہے۔ ظاہر ہے اوجیہ ایک ایسی مبہم اصطلاح ہے جس کی کوئی قطعی اور جامد تعریف ممکن نہیں۔ یہاں مذاق سلیم رہبر ہوگا اور توازن رہنما اور یہی شعری حسن کی بنیاد اور جمالیاتی کیفیت کی اصل ہے۔

البتہ اوجیہ پر دار و مدار رکھنے والے اس مثلث میں ذکر و کتی، شعری عظمت کی پہچان بن کر داخل ہوتی ہے۔ ذکر و کتی کی حیثیت قدرت ادا اور نغز گوئی کی ہے۔ عام مضامین کو عام اسلوب کے ساتھ موقع و محل کی مناسبت سے بیان کر دینا اچھی کامیاب اور بے عیب شاعری ہو سکتی ہے۔ مگر

عظیم شاعری صرف ان ہی عناصر سے ترکیب نہیں پاتی۔ اس میں ایک اور پراسرار عنصر قدرت ادا کا بھی شامل ہوتا ہے جو شاعری کی انفرادیت کی گواہی دیتا ہے اور بیان میں معجزانہائی کی صورت پیدا کر دیتا ہے۔ روزمرہ استعمال ہونے والے الفاظ اس نادور لیس سے جھگڑنے لگتے ہیں اور ان میں ایک عجیب قسم کی دلکش اور اجنبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ دکر دکتی محض قدرت ادا نہیں ہے قدرت بہ احساس بھی ہے اور نغمہ گوئی بھی اور اسی کے ذریعے فن ایک نئی کیفیت اور نئی انفرادیت پاتا ہے۔ اس طرح لفظ معنی ایک نئے مرکب میں جمع ہوتے ہیں اور کیفیات کی نئی تہوں تک پہنچتے ہیں۔

لفظی سطح پر تنقیدی کاوشوں کا ذکر کرتے ہوئے سنسکرت شعریات کے معنیاتی نظام کا تذکرہ ضروری ہے۔ شبد اور ارجھ پر سنسکرت شعریات نے برابر توجہ کی ہے۔ ان کا باہمی رشتہ کیا ہے اور ادب میں ان میں سے کس کو فوقیت حاصل ہے یہ سنسکرت شعریات کے محبوب مباحث ہیں۔ لفظ کی معنیاتی اور اظہاری سطحوں پر غور کرتے ہوئے سنسکرت شعریات نے ان کی مندرجہ ذیل نوعیتوں کی نشان دہی کی ہے:

لفوی معنی کی سطح: جس میں روزمرہ شامل ہے۔

مجازی معنی کی سطح: جس میں محاورہ شامل ہے جسے 'نودو گیارہ' ہونے میں الفاظ لفظی معنوی میں استعمال نہیں ہوتا ہے۔

طہر کی سطح: جس میں لفظ بظاہر لفظی معنوں میں اور دراصل اس کے بالکل مخالف معنوں میں استعمال ہوتا ہے جیسے فلاں شخص بڑا عقل مند ہے کہا جائے جب کہ مراد اس کی بے وقوف ہونے سے ہو۔

کنایہ: جس میں مجاز مرسل بھی شامل ہے مثلاً فلاں شخص طویل القامت ہے (اشارہ اس طرف ہے کہ لمبا آدمی بے وقوف ہوتا ہے)

تشبیہ: جس میں لفظ سے دو اشیاء صورت حالات کے درمیان مماثلت کا اظہار ہوتا ہے۔
استعارہ: جو اشیاء یا افراد یا صورت حال کو دوسری اشیاء فرد یا صورت حال کے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔

نتیجہ: کسی مشہور تاریخی یا صمیائی واقعے یا کردار کی طرف اشارہ کرنے والا لفظ یا الفاظ۔
 علامت: جس میں ایک لفظ کئی دوسری اشیاء یا صورت حال کی علامت بن جاتا ہے۔
 ظاہر ہے کہ لفظوں کی اظہاری سطحیں اور بھی کئی ہو سکتی ہیں اور ہیں لیکن ان سطحوں کی نشان دہی سے یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ الفاظ اور معنی کا رشتہ برابر کا رشتہ نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ خیال بہت مختصر سا ہو اور اس کے لیے غیر ضروری الفاظ کا انبار لگا دیا جائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ خیال مہمت اور بسیط ہو اور الفاظ میں اس کی سہائی نہ ہوتی ہو۔ فلسفی اور شاعر الفاظ کی کوتاہ دامن کا شکوہ کرتے آئے ہیں اور یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جنہوں نے اظہار کے تمام دسیلوں اور بیان کے سبھی اسالیب پر قدرت حاصل کرنے کی کوشش میں عمر گزاری ہوئی ہے اور الفاظ کے استعمال پر محنت اور ریاضت سے قابو حاصل کیا ہوتا ہے شاعری کا معاملہ فلسفے سے بھی زیادہ نازک ہے فلسفہ محض انکار و خیالات کا بیان کرتا ہے شاعری رس کے ساتھ جذبات اور احساسات کی لطیف ترین تہوں تک پہنچتی ہے۔ اس لحاظ سے ہر سچے اور اچھے شاعر کو الفاظ کے کوزے میں حیثیت کے سمندر کو سونے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اور اسی ہفت خواں کا ایک رخ سنسکرت شعریات میں دھونی کے نظریے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

دھونی:

دھونی کے نظریے کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ خیال کا جوں کا توں اظہار نہ تو الفاظ کے ذریعے ممکن ہے نہ مناسب۔ ہر طریق اظہار میں رمز و کنایہ کی کیفیت ناگزیر ہے۔ لفظ خیال اور کیفیت کا محض اشارہ ہو سکتے ہیں وہ مکمل بیان نہیں ہوتے محض بیان کا کنایہ ہوتے ہیں سننے والے کے تخیل کو برسر کار لانے کا ذریعہ ہو سکتے ہیں۔ یعنی ہر بیان میں ابہام کا کوئی نہ کوئی گوشہ ہونا اور کسی نہ کسی حد تک غل وغل ہونا لازمی ہے۔ پروفیسر کپرسوا¹ نے دھونی کے تصور کو دیوین جٹا کے نظام

1. K.C. Pandey : History of Sanskrit poetics

2. مولہ والا

میں مرکزی حیثیت دی ہے اور اسے 'بھیرن' کے اس قول سے Suggestion is All expression is art واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ چونکہ کوئی لفظ بھی اظہارِ مکمل نہیں ہوتا۔ اس لیے اظہار اور ترسیل کے عمل میں ایسے گوشوں کا رہ جانا لازم ہے جو غیر واضح چھوڑ دیے گئے ہوں یہ مسئلہ غیر اہم ہے کہ شعوری طور پر یہ عمل ہوا ہے یا غیر شعوری طور پر لیکن اتنی بات واضح ہے کہ ان دھندلے گوشوں کے تخیل کے ذریعے دھیرے دھیرے قاری کے سامنے آنے سے لطف اور کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے اور آرٹ کی تہہ داری بڑھتی ہے۔

دھونی کے نظریہ سازوں کے نزدیک یہ ابہام یا اشاریت محض تکنیک نہیں، نہ یہ محض طرز بیان کا حصہ ہے بلکہ ان دونوں سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ ان کے نزدیک شاعری میں ابہت اس کے مضمون کی نہیں ہے جو الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے بلکہ ان کیفیات کی ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہیں گو صراحت سے بیان نہیں کی جاتیں۔ یہ اکثر ہوتا ہے کہ شعر 'مشق' کا لفظ استعمال کیے بغیر روحانی کیفیت بیدار کرتا ہے لہذا نفس شاعری لغوی معنی یا ظاہری بیان نہیں ہے بلکہ وہ کیفیت ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہے اور اس لحاظ سے دھونی یا مریت ہی اصل شاعری ہے اور رتی (یا سلیقہ شاعری) نہیں دھونی ہی رس تک پہنچنے کا خصوصی وسیلہ ہے۔

اس طرز استدلال سے ظاہر ہوتا ہے کہ دھونی کے نزدیک خارجی حقیقت کی تصویر کشی، ترجمانی یا نقالی اصل فن نہیں ہے بلکہ خارجی حقیقت سے اخذ کردہ کیفیات کی رمزی ترسیل یا کیفیت کی تشکیل نو اصل فن ہے اور یہ تشکیل نو بیانیہ نہیں رمزیہ ہی ہو سکتی ہے کیونکہ اسی صورت میں وہ مخاطبین کے تخیل کو بیدار کر کے مناسب رس کی رسائی ممکن بنا سکتا ہے۔

ظاہر ہے مرموز طرز بیان لازمی طور پر تخیل کی کار فرمائی پر منحصر ہے اور شاعر کے لیے تخلیق کے لیے خارجی حقائق سے استنباط کیفیت کے لیے اور مخاطبین کے لیے مرموز بیان کے لطیف ابہام سے کیفیت تک پہنچنے کے لیے تخیل کا سہارا لینا ضروری ہے۔ اس بیان پر دھونی کی بحث کے سلسلے میں تخیل (پرجمہا) کی بحث اٹھی اور سنسکرت شعریات نے اس کی ماہیت کو سوا بھائی پکتی اور

دکروٹی یا درشتی اور سرشتی کی اصطلاحوں کے ذریعے پہچانا۔ اول الذکر ان اشیاء کا بیان یا اور اک و احساس ہے جو خارج میں وجود رکھتی ہیں اور موزن الذکر شاعر کے تخیل کی اختراع ہیں اور عالم تخیل کے باہر موجود نہیں گویا تخیل مشاہدہ اور اختراع سے عبارت ہے اور سنسکرت شعریات نے تخیل کی ان دونوں صورتوں کو جائز اور لازمی مانا ہے کیونکہ اس کے نزدیک قصود فن خارجی حقیقت سے اس کے رشتے سے متعین نہیں ہوتا بلکہ رس کی آفرینش سے ملے پاتا ہے دوسرے لفظوں میں سنسکرت شعریات کے لیے یہ سوال اہم نہیں ہے کہ شاعر جن شعری حقیقتوں کا بیان کر رہا ہے وہ درحقیقت موجود ہیں یا نہیں۔ محض اس کے اپنے تخیل کی اختراع ہیں یا خارج میں وجود رکھتی ہیں بلکہ یہ سوال اہم ہے کہ شاعر اس بیان کے ذریعے رس کی بازیافت میں کامیاب ہو سکا ہے یا نہیں۔

بعض کے نزدیک پریمھا یا تخیل کی یہ صفت ہی شاعرانہ کمال کی پہچان سمجھی گئی۔ چنانچہ شاعری کو تین درجوں میں تقسیم کیا گیا۔ ایک وہ جس میں موزن حصہ بیان کیے ہوئے مذکور حصے سے اعلیٰ تر ہوتا ہے۔ دوسری وہ شاعری جس میں مذکور حصہ موزن حصے سے بہتر ہوتا ہے اور تیسری وہ بیانیہ شاعری ہے جس میں صراحت اور تصویر کشی ہوتی ہے اور موزن حصہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح شاعروں کی بھی درجہ بندی کی گئی۔

تخیل یا پریمھا کو دیہی اور خدا داد صلاحیت تسلیم کیا گیا ہے۔ شاعر کو یہ ودیعت نہ ہوتی ہے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی تخلیق ناقص اور بے کیف رہتی ہے۔ پڑھنے والے کو پریمھا ودیعت نہیں ہوتی ہو تو وہ جمالیاتی انبساط سے محروم رہ جاتا ہے اور دھونی کے اندر چھپی ہوئی مبہم اور موزن کیفیات سے بیگانہ رہ جاتا ہے۔ تخیل کی یہ دیہی قوت کیا ہے اور کس طرح حاصل ہوتی ہے اس کی توجیہ قدیم ہندو فلسفہ کے سہارے اس طرح کی گئی کہ بقول جگن ناتھ یہ توفیق الہی یا کسی دیوتا یا اکال رو حانی پیشوا کی توجہ سے حاصل ہو سکتی ہے (درشت) یا غیر معمولی تہذیبی ماحول کے اثر سے (دیوت پتی) یا عشق و لگاؤ تار عنایت سے (ابھیاس) پہلی شکل کا تعلق روحانیت

1. Imagination in India poetics by Prof. T.N. Srikantaya (Indian Historical quaterly, XIII, Vol.-I)

2. Introduction 71 و 70 محولہ بالا

سے قائم کیا گیا ہے، جین فلسفے کی پیروی میں ہم چند رنے پر جمہا کی دو قسموں کی نشان دہی کی۔ سچ اور اوپادھکی۔ سچ وہ پر جمہا ہے جو خدا داد ہو اور بغیر کسی کوشش یا کاوش کے حاصل ہو جائے۔ یہ دراصل انسان کے پچھلے جنموں کی نیکیوں کا انعام ہے۔ اوپادھکی پر جمہا غیر معمولی ریاضت اور محنت کا ثمر ہے اور یہ ریاضت اور محنت محض ادبی نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق کرم اور کردار سے ہے کیونکہ انسان فطر کا تو پر جمہا میں ڈوبا ہوا ہے کہ اس کا پورا وجود اس مادی بلکہ زردانی، آئندہ اور کیف کا حصہ ہے جو حقیقت عظمیٰ یا ذات خداوندی میں شرکت سے پیدا ہوتی ہے مگر انسان کے کرم اور ان سے پیدا شدہ مادی آلائشیں آئندہ اور اس کے وسیلے پر جمہا پر نقاب ڈالے رہتے ہیں اور جب یہ مادی نقاب، آلائشیں، گناہ اور آلودگیاں دور کر دی جاتیں ہیں تو پر جمہا ظاہر ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے شاعر اور شاعر فہم کے درمیان کیفیت اور افہام کا رشتہ پیدا کرنے والی قوت پر جمہا اور تخیل ہے اور یہ کردار کے شفاف ہونے سے آتی ہے اسی کیفیت کو 'سہر دے' کہا گیا ہے جسے پروفیسر ہری¹ پتا نے خود غرضی سے مبرا اور انبساط مکمل کی صلاحیت اور مادی رنج و مادی خوشی سے ماوراء ہونے کی کیفیت سے تعبیر کیا ہے۔

انومان

دھونی کے نظریہ کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ مسکرت شعریات کا ماحصل رس، دھونی اور انکار کے نظریے کو قرار دیا گیا۔ ان کے بعد جگہ ملی تو ذکر و کئی اور رچی کو ملی، مگر دھونی کی مخالفت بھی کچھ کم نہیں ہوئی۔ 900ء کے لگ بھگ ڈراے اور رس کی نوعیت کے بارے میں بحث نایک نے ایک نیا نظریہ رائج کیا اس کے مطابق رس کا وسیلہ نہ تو محض مشاہدہ ہے نہ محض تخلیق اور نہ محض انکشاف بلکہ یہ دونوں عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ الفاظ پر قدرت یا اظہار پر قابو (ابھی دا) قسیم کی قدرت اور اشیا سے کیفیات پیدا کرنے کی قوت (بھاؤ کٹھ) اور پھر پڑھنے والے یا دیکھنے

1. The main aspects of Indian Aesthetics by Prof. M. Hariyanna from Introduction to Indian poetics, P.-12

والے میں ان کیفیات کو قبول کرنے کی صلاحیت (بھونچ ٹو) تینوں مل کر رس کی تخلیق کرتے ہیں۔ 1050ء میں کٹک نے بامہا کے نظریے کی تجدید کی اور دکر دتھی کو اصل فن قرار دیا۔ فن کو عذرت احساس اور بیان کی انفرادیت پر قائم قرار دیا، جبکہ ماہم بھٹ نے انومان کا نظریہ وضع کیا جسے مٹ نے 1100ء میں اپنی تصنیف کا دیہ پرکاش میں رد کر دیا۔

اس سارے بحث مباحثے میں اتنی بات یقیناً قابل غور تھی کہ دھونی نے اپنا سارا زور محض انداز بیان اور تکنیک کے ابہام اور اشاریت ہی پر صرف کیا تھا اور نفس مضمون کے بارے میں کوئی صراحت نہیں تھی گو آئندہ در دھن نے اسے مرکزی قدر کی حیثیت دے دی۔ ماہم بھٹ اور انومان نظریے کے ماننے والوں کا کہنا ہے کہ دھونی تو محض رس کا وسیلہ ہے اور اس لحاظ سے وہ توازن پر زور دیتے تھے۔ ان کے نزدیک اوجہ ہی روح فن ہے دھونی محض ایک ضمنی بھتیک ہو سکتی ہے۔ غرض سنسکرت شعریات نے ادب کو اپنے مابعد الطبیعیاتی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔ تخلیق فن اور انبساط فن دونوں پچھلے جنم کے کرموں اور اس جنم کی راست کرداری کا ثمر قرار پائے جن کی بدولت انسان اپنی اصل شخصیت کے آئندہ پر پڑے ہوئے مادی نقابوں سے آزاد ہو سکتا ہے اور جمالیاتی کیفیت حاصل کرنے کے لائق ہو کر سہدے لاسکتا ہے یہ سہدے پن ذوق سلیم رس کا عرفان فراہم کرتا ہے اور یہی عرفان، عرفان کائنات ہے۔ پوری کائنات کی اصل ان ہی کیفیات میں ہے جو رس کہلاتی ہیں اور یہ سب مل کر ایک بے نام لذت اور ایک ناقابل بیان کیفیت میں تبدیل ہو جاتی ہیں لیکن اس فلسفیانہ اور کسی قدر روحانی مظہر نامے کے باوجود سنسکرت شعریات نے شعر اور تنقید شعر کے بارے میں بعض نئے تصورات پیش کیے۔

اس مختصر سے جائزے سے سنسکرت شعریات کا مرکزی کردار ضرور واضح ہوا ہوگا۔ سنسکرت شعریات کی بنیاد سہدے بتا یا مذاق سلیم پر ہے اور یہ مذاق سلیم یا تو ریاضت کا انعام ہوتا ہے یا پچھلے کرموں کا پھل، گو یا روحانی بالیدگی سے اس کا براہ راست رشتہ ہے اور اسے توفیق الہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی سہدے بتا جب تخلیقی کار کو میسر ہوتی ہے تو شہد اور ارتھ، لفظ اور معنی کے درمیان تطابق اور ہم آہنگی کا رشتہ پیدا کرتی ہے اور ان کے درمیان ایک تیسری کیفیت لا ذاتی

ہے جو گنگا اور جمنہ کے درمیان چھپی ہوئی سردی ندی سرسوتی ہے اور جسے جمالیاتی کیفیت سے تعبیر کیا جاتا ہے یا ادبی حسیت کہا جاسکتا ہے۔ یہ ادبی حسیت خود ان اجتماعی عمومیت کا حصہ ہے جو گویا کائناتی تجربات کا خلاصہ اور تمام کیفیات کا ماحصل ہے۔ تجربات کے اسی خلاصے کو رس کے ذریعے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے اور گویا یہی عرفان عالم بھی ہے اور وسیلہ جمال بھی۔ دھونی اور انومان اس وسیلے تک پہنچنے کے راستے ہیں اور اوچتہ ان کی شاہراہ، اسی طرح لفظیات کی سطح پر رتی، انکار اور گن دوش بے عیب طرز بیان کے وسیلے ہیں اور دکرکتی اسی کا نظام۔

اس طرح شکر تشریحات اپنے طور پر رس کے وسیلے سے ادب کی ایک باطنی ہماخت کے تہہ تک پہنچتی ہے جسے جلی عمومیت کا نام دیا جاسکتا ہے اور جس کا تعلق جدید نفسیات کے الفاظ میں کرم سے زیادہ شعوری اور لاشعوری تجربات سے استوار کیا جاسکتا ہے۔

کتابیات

1. An Introduction to India Poetics : V. Raghawan & Nagendra Macmillan, 1970
2. History of Sanskrit Literature by A.K. Keith, Heritage of India series
3. Dictionary of World Literature by Shiplay Opcit
4. History of Sanskrit Asthetics by K.C. Pandey

عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبائلی زندگی سے عبارت تھا۔ کسی قبیلے میں کسی شاعر کی شہرت ہوتی تو دوسرے قبیلے والے مبارک باد دیتے اور قبیلے جشن مناتے کہ اب ان کے قبیلے کا جنگ میں دل بڑھانے والا پیدا ہو گیا۔ کوئی قبیلے کے کارناموں کو گیتوں میں محفوظ کر کے جاوداں بنانے والا میسر آیا۔ کوئی اجتماعی دکھ درد میں شریک ہونے والا اور ڈھارس بندھانے والا آ گیا۔ ایام جاہلیت سے قصیدہ ہی شاعری کی غالب صنف تھی اور عکاظ کے میلوں سے لے کر قبیلوں کے جشن تک ان ہی قصیدوں کے اشعار گون داؤدی سے پڑھے اور سازوں پر گائے جاتے تھے۔ قبیلے والے اس کی تمنا کیا کرتے (تھے) کہ ان کے یہاں بھی کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو ان کے کارنامے بیان کرے اور مخالفین کو ذلیل ٹھہرائے۔ ظاہر ہے کہ خود بینی اور خود ستائی کے ماحول میں شاعر کو اپنے قبیلے کی فضیلت اور برتری جتانے کے لیے مبالغے کی مدد لینا لازمی ہوگا اور جب رفتہ رفتہ مدح اور ہجو کے پیش پا افتادہ پہلو ختم ہو جائیں گے تو ان میں تازگی پیدا کرنا صرف طرز بیان کی جدت پر منحصر ہوگا۔

بقول دکنس² قبائلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا مسلح اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔ یہ صورت عرب قبیلوں تک محدود نہ تھی بلکہ ابتدائی دور میں جب کاموں کی تقسیم نہ ہوئی تھی اور سماج کے مختلف

1. تنقید کی تاریخ، از سید ابراہیم، ص 10

2. G.N. Wickens : Arabic Literature in Literatures of the East، ص 34

ارکان ایک دوسرے سے زیادہ قریب تھے اس قسم کی ہمہ گیری عام تھی۔
البتہ اس مرحلے پر دو اہم اصطلاحات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ایک 'شاعر' کی اصطلاح
اور دوسرے شاعر کے لیے مبالغے کی اہمیت اور معنویت۔ پہلے کی عالمی ادب کی لغت میں 'شاعر' کو
شعور سے مشتق قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

"The etymology of the shair, a poet. The knower

points to the religious or magic origin of his art." 1

اس اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس کی طرف اکثر نحوی نثر و نظم کی تعریف کرتے
ہوئے اشارہ کرتے ہیں مثلاً 'قواعد شاعری' میں نثر و نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:
'نثر: اس کلام کو کہتے ہیں جو موزوں نہ ہو اور اگر ہو تو بلا قصد موزوں ہو گیا ہو۔
نظم: وہ کلام موزوں جو نظم عروضی کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر ہو اور اس میں
کافیہ بھی ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو۔

اسی کو شعر بھی کہتے ہیں اور شعر کے نصف حصے کو مصرعہ کہتے ہیں۔'

ظاہر ہے یہاں مراد عرفان اور آگہی سے نہیں بلکہ ارادے سے ہے گویا شاعری قصد و
ارادے سے مقررہ اسالیب و اوزان میں اظہار کا نام ہے یعنی خود لفظ 'شاعر' دو جہتوں کی طرف
اشارہ کرتا ہے۔ ایک عرفان و آگہی کی طرف جس سے شاعر کو دوسروں پر فضیلت اور ایک
مابعد الطبیعیاتی برتری حاصل ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ اور متعینہ سانچوں اور اسالیب کی
طرف جن میں اپنے احساسات و جذبات کو ظاہر کرنے کو شاعر کی پہچان قرار دیا گیا۔ گویا ایک پہلو
معنوی ہے اور دوسرا ہیجانی۔ یہ خیال کہ شاعر کے اندر کوئی ایسی الہامی قوت یا ماورائی طاقت حلول
کر جاتی ہے جو اسے شعور سے بے نیاز اور ارادے سے مستغنی کر دے۔ شاعر کی انفضلیت یہ ہے کہ
اس بات میں کہ وہ دوسروں کے ریزہ ریزہ جذبات کی تعمیر تک پہنچ کر انہیں ایک عمومی پیکر بناتا ہے

1. م 28 سلسلہ Arabic Poetry

2. م 226

اور کیفیت اور جوش کے ساتھ اسے دوسروں کے لیے تجربہ بنا دیتا ہے۔

مشرقی تنقید کی ایک خصوصیت جو چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات میں خاص طور پر دیکھی جا چکی ہے، تعیم کا یہی ہمہ گیر تصور ہے جیسے انسان کا نجات اور اس سے اپنے رشتوں کے بارے میں کسی حتمی بصیرت تک پہنچ چکا ہو اور یہی حتمی اور اجتماعی بصیرت فن کا متعین موضوع ہو اور اس کے لیے اظہار کے سانچے بھی متعین ہوں فن کار کا کام صرف اتنا تھا کہ وہ ان متعینہ قسمیات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی انج اور ذہانت کی جھلکیوں سے تھوڑا بہت تنوع اور ندرت پیدا کرتا رہے۔ اس کی شاید سب سے واضح مثال کلاسیکی ہندوستانی موسیقی سے پیش کی جاسکتی ہے جس میں راگ اور راگنیوں کے سانچے ان کے سر اور آہنگ، موڈ اور فضا حتیٰ کہ راگ ملا کے ذریعے ہر راگنی کی اپنی تصویر، اس کی مفروضہ پوشاک اور اس پوشاک کا رنگ تک متعین ہوا جیسے موسیقار کا کام ہے تو صرف اتنا کہ وہ متعینہ سروں کو پوری کامیابی کے ساتھ ادا کر سکے اور اگر اس میں وہ کوئی ندرت پیدا کر سکتا ہے تو وہ اس کی اپنی آواز کی منفرد لکشی اور سروں میں ترکیبوں کے اضافے کی مدد سے ممکن ہے کیونکہ حریت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فن کار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں حریت سے مراد صرف ساخت یا بیرونی شکل نہیں معنوی پیکر بھی ہے جس طرح بھیرودی عشقیہ جذبات کے لیے مخصوص ہے اسی طرح عرب شاعروں نے قصیدے کو بھی اخلاق، محبت اور مذہبی مضامین تک محدود کر دیا اور شاعری کی ساخت اور معنویت دونوں سطح پر ضابطہ بندی کر دی۔ ضابطہ بندی ایشیائی حجاز کی ایک خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے لہذا اس کی تکرار جابجا ملے گی۔

اس بحث کا بالواسطہ تعلق نظریہ علم سے بھی ہے۔ مشرق اور مغرب دونوں میں ایک مدت تک منطق کا استقرائی دیستان فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے ادبی حقائق کے تجزیہ اور ان سے حاصل کردہ نتائج کے بجائے ایک مستقل بالذات جامد اور حتمی حقیقت کی شکل میں قبول کرتا رہا تھا اسی بنا پر روایت اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے علم کو صحیح علم اور اصل عرفان قرار دیا جاتا رہا۔ یورپ پر بھی یہ دور گزرا گو ان کا علم مشرق کے علم سینہ سے

کسی قدر مختلف تھا کیونکہ روحانیت کا وہ گہرا ہمدستی رنگ وہاں چھایا ہوا نہ تھا۔ پھر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یورپ نے استقرائی دبستان کے بجائے استخراجی نظریہ علم کو اپنا کر سائنسی تجزیہ اور حقائق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کر لیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفرین تبدیلیاں پیدا کیں ان ہی تبدیلیوں کا ایک اثر مصوری میں پس منظر کی دریافت، ادب میں رومانویت کا فروغ، علوم و فنون میں سائنسی طریق کار کی مقبولیت اور سیاست میں جمہوریت کے نشوونما میں ظاہر ہوا۔

لہذا عرب شاعری حقیقت کو ایک ایسی ترشی ترشائی ہوئی اکائی کی شکل میں دیکھنے کی مادی رہی ہے جسے شاعر کی بصیرت اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور اس حقیقت کا ایک اجتماعی بلکہ قبائلی روپ رہا ہے شاعر اسے اپنی بصیرت سے اپنی گرفت میں لیتا ہے اور اسے نغز اور آہنگ میں ڈھالتا ہے۔ قبیلے کے شاعر ماضی کے گیت گاتا ہے اور جنگ میں قبیلے کا حوصلہ بڑھاتا ہے اور اس طرح حقیقت کو قبیلے کے حق میں ڈھالتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ تاریخ نویس بھی ہے اور تاریخ ساز بھی۔ جس ہمکنی بیکر میں وہ اپنے نغز اور آہنگ کو ڈھالتا ہے، اس کے سانچے بھی پہلے ہی سے متعین ہیں۔ قصیدہ الہامی نہیں، قصیدہ ارادے کا نتیجہ ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی اور ان مختلف اجزاء کی معنوی نوعیت بھی متعین تھی۔ قصیدہ تھویب، مگرز، مدح، خاتمہ اور دعا سے عبارت تھا اور اس کا عروضی ڈھانچہ بھی متعین اور مقرر تھا۔^۱

۱۔ عرب قصیدوں کی ہمکنی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود امینی لکھتے ہیں:

(الف) زیادہ تر (تقریباً تمام) قصیدے آفری طرح سے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔

(ب) بعض قصیدے آفری مصرعوں میں ہم قافیہ ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔

(ج) بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلعے ہوتے ہیں۔

(د) بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعر میں یا کئی کئی شعر کے بعد ہے۔

(ه) بعض قصیدے مسطک کی شکل میں بھی ہیں جس کی متعدد شکلیں ہیں۔

(و) حمد و مدح (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔

(درو قصیدہ نگاری کا انتخابی جائزہ، مکتبہ جامعہ مدنی، ۱۹۷۳ء، ص ۴۴)

جہاں تک معنوی پیکر کا سوال ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمود الہی نے اس دور کی تفسیر کے بارے میں لکھا ہے:

’پند یہ اسلوب یہ تھا کہ شعر انھیں اشعار کی ابتداء محبوب کی قیام گاہ کے آثار و نشانات کو یاد کرنے اور ان پر رونے دھونے سے کرتے تھے۔ اس کے بعد اپنی سواہیوں کا ذکر کرتے اور اس کی تہریف کرتے۔‘

امروہ القیس اپنا معلق اس طرح شروع کرتا ہے:

’میرے ساتھیو! اور ہمیں جاؤ۔ آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہا لیں۔ قیام گاہ جو دخول اور دخول کے درمیان ایک مدت کے قودے پر واقع تھی۔ لی۔۔۔ عروہ بن کلثوم محبوبہ کو خطاب کرتا ہے:

’اٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے چالے سے صہوتی پلا دے۔ اندرین کی بنی ہوئی شراب اور کس کے لیے باقی مت رکھنا۔‘

تفصیلی اشعار میں شعر ان سواہیوں کا تفصیل ذکر کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ محبوبہ کے پاس پہنچنے۔ طرفہ نے اپنی ناخوشی کا ذکر جن الفاظ میں کیا ہے عربی شاعری اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے:

’وہ اس طرح اضلاقی جاری تھی جیسے رقص کی حالت میں کوئی کثیر رقص اپنی لمبی اور سلیب چادر کا دامن اٹھا اٹھا کر اپنے مالک کو دکھا رہی ہو۔‘

جاہلیت کے شعر تشبیہ و استعارے میں مادی اشیاء کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ طرفہ نے اپنی محبوبہ کے دانتوں کو گل بابونہ کی شاداب کلیوں سے، امروہ القیس نے عورتوں کو ہرنوں، نمل گاہوں اور شتر مرغ کے انڈوں سے تشبیہ دی۔ امروہ القیس نے ایک جگہ محبوبہ کے چہرے کو راہب کا روشن چہرہ بتایا۔ لبید نے ٹھنڈوں پر مسلسل بارش کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے:

1. ایضاً ص 732

2. اردو تفسیر و نگاری کا تنقیدی جائزہ مجول، ص 74

3. ایضاً ص 76

مسلل بارش نے کھنڈروں کو بھر نمایاں کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کتابیں تھیں جن کے حروف مٹ گئے تھے لیکن قلم نے انہیں دوبارہ ابھار دیا۔
عمر دین کلثوم کی ایک تشبیہ قابلِ تحسین ہے:

”محبوبہ کی دونوں پڑلیاں سنگ مرمر یا ہتھی دانت کے دو ستون کی طرح ہیں ان میں جو بازیب پہنائے گئے ہیں ان سے ہلکی ہلکی آواز آرہی ہے۔“
امروہ القیس اپنے معلقہ میں نشانہ بازی، بہادری اور شہ سواری پر فخر کرتا ہے۔ طرفہ اپنے قصیدے میں انہوں کے مظالم اور اپنی شراب نوشی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے:

”میں ہمیشہ طرح طرح کی شراب پیتا رہا۔ آباؤ اجداد کی اور اپنی کئی لاکھ تارہا، یہاں تک کہ میری ساری قوم مجھ سے اعتاب کرنے لگی اور میں خارش کے مارے ہوئے اونٹ کی طرح تھجا چھوڑ دیا گیا۔“

اگر یہ تین چیزیں میری زندگی میں داخل نہ ہوتیں تو مجھے موت کا کوئی فہم نہ ہوتا۔ ایک تو سیاہی مائل سرخ شراب کی جڑہ کشی، ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے تو جھاگ اٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے علامت گردوں کے اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔ دوسرے کسی ایسے بے یار و مددگار شخص کی فریاد پر میری صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو اس کی مدد کے لیے اس گھوڑے پر جاتا ہوں جو غصا کے درشت کے پیچھے ہٹنے والے بھیڑیے کی طرح تیز رفتار ہے۔

تیسرے ایسے وقت میں کسی گداڑ جسم حینہ کی صحبت جب کہ گناہیں چھائی ہوئی ہوں۔
صبح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

”عربی ادب میں اگرچہ سواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے لیکن صحت کو موضوع ہر فوقیت اس لیے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں فن کار artist کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دست کار artist کا ہے فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور سواد کی

فرائی میں آزاد ہوتا ہے اس کے تخلیقات زیادہ تر تخلیق پہنچتی ہوتی ہیں اور اس کے فن کی
قدرو قیمت کا دار و مدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرز اظہار
پر لیکن دست کار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی
مہارت کا اظہار اس کا مقصد ہے۔

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم لایم جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ
بندیت کی قائل ہے اور شاعر اور فن کار کا کام قصداً اورادے سے متعینہ موضوع (یا عصری معنویت یا اجتماعی
حیثیت یا الفاظ دیگر حقیقت) کو متعینہ اسلوب کے ساتھ جوش و زہدیت کے ساتھ بیان کرنا قرار دیتی ہے۔

حقیقت اور فن کا رشتہ

اگر حقیقت یا عصری حیثیت اجتماعی اور متعین ہے اور اس کو ادا کرنے والے شعری اور فنی سانچے
مقرر ہیں تو پھر فن کار کی فن کاری اور شاعر کی ساحری اور تخلیقی انج کی شناخت کیا ہے؟ کیا فن کار محض ضابطے
کا غلام و کاس ہے جس کی حیثیت آج کے دور کے کبرے سے زیادہ نہیں۔ کیا یہاں بھی افلاطون کا تصور
نقل ہی کا فرما ہے اور فن کار کا حقیقت سے رشتہ محض مجہول اور میکانیکی ہے کیا وہ محض گنبد کی آواز ہے۔

ان سوالوں کا جواب عرب تنقید کی ایک اور اصطلاح سے ملتا ہے۔ مبالغہ جسے عرب تنقید
نے فن کی پہچان بلکہ اس کی اصل قرار دیا ہے۔ 'عقد السحر' کے اقتباس کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:

'... اسمی سے دریافت کیا کہ اشعر الناس کون ہے؟ تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی
اور معطل مضمون کو اپنے لفظوں میں ہم بالشان اور دقیق بنادے یا بلند سے بلند مطلب
کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے یا یہ کہ کلام تو اس کا قافیہ سے پہلے ہی ختم
ہو چکا ہو مگر جب اس کو قافیے کی ضرورت پڑے تو وہ اپنے بطور مجبوری نڈلائے بلکہ اس
کے ذریعے معنوں میں ایک خرابی پیدا کر دے۔'

اس سے زیادہ ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے:

’بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور ہائم شعر کا میلان رہا ہے اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے جس میں سب سے زیادہ کذب کا استعمال ہو۔

مبالغہ کرنا حد واسطہ پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے۔¹

اس قسم کے تنقیدی بیانات ہر دور کی عرب تنقید سے نقل کیے جاسکتے ہیں۔ مبالغہ فن کی تخلیقی آزادی کا اعتراف ہے جس کے ذریعے اس کا اختیار اور اس کی خود مختاری اظہار پاتی ہے۔ مبالغہ حقیقت کی گرفت اور بیان واقعہ کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے اور اسی کے سہارے فن کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس اور اسلوب دونوں پر اپنی انفرادیت کے نشان ثبت کرتا ہے۔ نقل اور ترجمانی کی جو بحث افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے ضمن میں اٹھتی ہے اس کو عرب تنقید نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے وہ افلاطون اور ارسطو کی ’حقیقت‘ تو سلسل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ اس ’حقیقت‘ کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کی قائل معلوم ہوتی ہے اور اسے ہمیشگی ضابطے کا پابند کر دیتی ہے مگر ان دونوں مفکرین کے برخلاف مبالغے کی اصطلاح کے ذریعے سے فن کار کو حقیقت کو توڑنے مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے اور یہ اختیار اس حد تک دیتی ہے کہ فن حقیقت کی محرومی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے ایک ہی حقیقت کو جب دونوں کار اپنے اپنے طور پر دیکھتے محسوس کرتے ہیں اور بیان کرتے ہیں اور ہمیشگی مماثلت کے باوجود ان کے بیان اور اسلوب میں جو اصطلاح فرق پیدا کرتی ہے اسے عرب تنقید نے مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اسی کے ذریعے فن کار معمولی اور مبتذل مضمون کو بہتم بالشان اور وقیع اور بلند سے بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے پر قادر ہوتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مبالغے کا استعمال فن کارانہ

1. ایضاً، ص 12

2. اس ضمن میں مولوی نذیر احمد کی رائے نقل کرنا بے گل نہ ہوگا جو انھوں نے اپنے ایک خطبے میں ظاہر کی ہے۔ انھوں نے اشارہ کیا ہے کہ اردو شاعری نے عرب شاعری کے بجائے فارسی شاعری کے اثرات قبول کیے جس کی وجہ سے واقفیت اور جوش بیان کی جگہ فصیح اور معنوں یا فنی کا طلب ہو گیا اور اردو شاعری جیسے پختہ اور مہذب معاہدہ کی قوت سے محروم ہو گئی۔

حسن کی جگہ مضحکہ خیز حد تک بناوٹی ہو گیا اور غلو کے غلط استعمال نے فن کے استاد ہی کو مسخ کر ڈالا۔

ظہور اسلام کے بعد

ظہور اسلام کے بعد جہاں علوم و فنون کے سبھی شعبوں میں انقلاب آیا، وہاں قرآن مجید اور احادیث میں شاعروں کی طرف دو متضاد رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف اس قسم کے بیانات ہیں جن میں انھیں گمراہ قرار دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہ بیانات ہیں جن میں شاعر کو تلمیذ الرحمن کا درجہ دیا گیا ہے۔ یہاں قرآن مجید کی جمالیات سے بحث کرنا مقصود نہیں ہے لیکن قرآن مجید کو فصاحت کا اعلیٰ ترین معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے اور اسے ادب کا مثالی نمونہ مانا گیا ہے۔ فصاحت اور بلاغت کے قوانین اور ضابطے اسی کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں گو ادبی نقطہ نظر سے قرآن مجید کا مطالعہ غالباً اب تک مصر کے ایک عالم قطب کے علاوہ کسی نے نہیں کیا ہے۔

جن لوگوں نے قرآن مجید کو مثالی نمونہ قرار دے کر ادبی تنقید کے اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے عام طور پر معیناتی سطح پر معاشرے کے لیے صالح اقدار کی ترسیل اور اظہار اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت پر زور دیا ہے۔ مبالغے اور جھوٹ کی مخالفت کی ہے۔ جنس اور تہذیب کے جذبات بھڑکانے والے مضامین سے گریز کی تلقین کی۔ گویا ادب کی اخلاقی ذمہ داری پر زور دیا ہے۔

۱۔ یہ بات یاد رکھنی ہے کہ بہالہ عرب تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو رومانوی تنقید میں فحش کو حاصل ہے۔ شاعری حقیقت کی دریافت کا وسیلہ ہے اور اس کے بغیر فرد اپنے ماحول سے رابطہ پیدا نہیں کر سکتا۔ فرد اسی کے ذریعے حقیقت کا ادراک کر سکتا ہے۔ فحش صرف احساس نہیں ہے بلکہ تمام محسوسات یا عام خیال اور حواس طبع کے ذریعے حاصل کردہ احساسات کی مدد سے استخراج نتائج اور ان احساسات کی فکر کی مدد سے Concept میں ڈھالنے والی قوت ہے اور یہی قوت تخلیقی سطح پر جب اپنا اظہار کرتی ہے تو محسوسات اور تصورات تراشی اور تہذیبی کرتی ہے اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی کرتی ہے اور الفاظ کوئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور اسے طریق کار اپنا دیتی اور نئی ترکیب تشکیل اور صورت گیری دیتی ہے۔ اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی بھول عکاسی کے تابع ہونے سے بچاتی ہے اسے تخلیقی مرمری میں ڈھالتی ہے وہ شکل یا سلفہ جیسا کہ بہالہ عرب تنقید نے مبالغے کو تخلیقی فن قرار دیا۔

ہمیں سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں مثلاً:

‘وَصُوْرُكُمْ فَأَحْسَنَ صُوْرُكُمْ’

[اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں]

یا: ‘الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ، لَئِنْ آتَىٰ صُوْرَةَ مَآءٍ رَّجُبْتَ’

‘اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم

آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے

بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی۔‘

ان کی مدد سے مجیب الرحمن نے ابن رشد کا فلسفہ جمالیات میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

اول: تخلیق کو اوسط نے محاکات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس

سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تمسویہ جس کو اوسط نے ایجاز قرار دیا ہے، لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے

عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ

ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تبدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی، کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے

مختلف اجزاء میں تناسب اور اعتدال مدد رکھنا جس کو اوسط کلیات شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل و صورت بنانا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس

وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے: اذْهَبْ اِلٰى

لِلْمَلٰئِكَةِ اِنِّىْ عَالِيْ بِشْرًا مِّنْ طٰىنٍ. فَاِذَا سُوِّيْتُمْ وَلَفَخْتُمْ فَاِنِّىْ رُوْحٰى

لِقَوْمٍ اِلٰہِ مٰجِلِیْنِ۔‘

{ جب حیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت و ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کردوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا }

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اخلاقی محسنی، اخلاقی جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال و توازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال و توازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اُتج کے درمیان اعتدال و توازن، تعامل اور معاشرے سے اخلاقی کٹ منٹ کے درمیان اعتدال و توازن کی شکل میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے "تنقید کا دور قدیم" میں لکھتے ہیں:

'قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1. قول حسین

2. قول تین

3. قول مدید

4. حکمت و موعظت

ادبی اظہار میں حسن، سمانت، لفظی اور معنوی چٹکی و ٹکمیہ، علم افزوی اور اخلاق و سوزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

'ہاں ہم قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ہمارا چاہا، ان میں تناسب،

ہمیں سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں مثلاً:

‘وَصُوَدَّكُمْ فَأَخْسَنَ صُوَدَّكُمْ’

[اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں]

یا: ‘أَلَدْنِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ، فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ’

’اِس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم

آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اِس کے

بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاہی اِس کے مطابق ترکیب دی۔‘

ان کی مدد سے عجیب الرحمن نے ابن رشد کا فلسفہ جمالیات میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

اول: تخلیق کو اوسط نے ممکنات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اِس

سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرتا ہے۔

دوم: تمسویہ جس کو اوسط نے اِقرار قرار دیا ہے، لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے

حاضر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اِس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے کہ وہ

ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی، کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے

مختلف اجزاء میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو اوسط کلیات شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل و صورت بنانا جس میں صوری اجزاء شامل ہیں اور اِس

وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اِس آیت سے ملتا ہے: ‘إِذَا قَالَ رَبِّكَ

لِلْمَلٰئِكَةِ اِنِّیْ خَالِقٌ بَشَرًا مِّنْ طِیْنٍ. فَاِذَا سَوَّیْہٖ وَنَفَخْتُ فِیْہِ مِنْ رُّوْحِیْ

فَقَعُوْا لَہٗٓ اَسْمٰہٖنَ۔‘

[جب حیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (مناصر ترکیبی) میں مناسبت وہم آجنگی حد کمال تک پیدا کر دوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے مجھ سے میں گر جاؤں]

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اخلاقی محسن، اخلاقی جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال و توازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال و توازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اُتج کے درمیان اعتدال و توازن، تعامل اور معاشرے سے اخلاقی کٹ منٹ کے درمیان اعتدال و توازن کی شکل میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے 'تنقید کا دور قدیم' میں لکھتے ہیں:

'قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1. قول حسین

2. قول ثنین

3. قول مدید

4. حکمت و موعظت

ابو الی اظہار میں حسن، متانت، لفظی اور معنوی چنگی و چمکیہ، علم افروزی اور اخلاق رموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

'ہائیں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارتا چاہا، ان میں تناسب،

موزونیت اور کثرت میں وحدت (کائنات کا اختلاف اور توحید پر اصرار) خاص
اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے
نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا۔^۱

بلاغت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے دو اہم نکتے پیدا کیے ہیں 'یونانی اور رومن
ریٹورک کی بنیادی غرض فنِ تقریر یا خطابت کی ترویج تھی۔ اس میں ادب و شعر شامل نہ تھے۔' اسی
ریٹورک (فنِ تقریر) کے اندر سے انشاپردازی کے اصول مدون ہوئے۔ مسلمانوں میں علم معانی
کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی (بلاغت) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور
نحو اور اسلوبیات سے زیادہ ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا
ہو یا کسی اور نے یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہلی عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم
موجود تھی۔ خود شاعری بھی کتابت کی نکت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے تھی اور اس میں بھی
خطیبانہ عناصر موجود تھے اس لیے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ
شاعری اور انشاپردازی پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔^۲

بلاغت کے مفہوم سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ نے اظہارِ کامل بغرضِ ابلاغ
کاٹل کو کلیدی تصور قرار دیا ہے۔ بلاغت کلام کے مقصدائے حال کے مطابق ہونے کا نام ہے
اور اس سے مراد یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسے کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے اور اس کے
لیے مختلف بیانیے اور اصول وضع کیے گئے۔

شعر کے ظاہری پہلوؤں پر زور دینے کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے مسیح الزماں نے
الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انہیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے: 'ایک لفظ کے مطابق معنی
ہونا، دوسرے لفظ کا مطابق وزن ہونا اور تیسرے قافیے کا حسن۔'

۱. مطبوعہ اوراق، ۱۵۱۰ء

۲. مطبوعہ اوراق، ۱۵۱۰ء

۳. اردو تنقید کی تاریخ، مجلہ ہلا، ص ۱۶-۱۷

لفظ کے مطابق معنی ہونے کی چار قسمیں ہیں:

سواوات: جس میں لفظ معنی کے بالکل مساوی ہوں جن میں نہ مقصود کی کمی ہو نہ زیادتی۔
اشارہ: مختصر الفاظ کا معانی کثیر پر بطور اشارہ دایما، اس طرح شامل ہونا جس سے مقصود
ابھی طرح واضح ہو جائے۔

ارداف: شاعر اپنے مقصد کے لیے براہ راست الفاظ استعمال نہ کرے مثلاً کہتا ہو کہ
اس کی گردن لمبی ہے تو یوں کہے کہ اس کے گوشوارے جس جگہ جھکتے ہیں وہ اس کے
کانوں سے دور ہے۔

تمثیل: شاعر ایک مضمون کا قصد کرے لیکن اس کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرے جو
دوسرے معنی پر دال ہوں اور یہی الفاظ و معانی مل کر اس مضمون مقصود کی توضیح کریں۔
لفظ کے مطابق وزن ہونے سے مراد یہ ہے کہ تمام اسم و فعل اپنی جگہ پر صحیح و سالم ہوں
اور وزن کی رعایت سے ان میں تبدیلی نہ کی گئی ہو۔
قافیے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کے معنی سے بالکل مربوط ہو، اس کی دو قسمیں بیان
کی گئی ہیں:

1. توشیح: معنی اور قافیے میں اتنا ارتباط ہو کہ ایک مصرعہ سننے کے بعد آدی سمجھ جائے کہ
دوسرے مصرعے میں کون سا قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

2. ایضال: شعر کا مفہوم قافیے سے پہلے کے الفاظ ہی سے ادا ہو جائے پھر بھی قافیہ بے
تکلیف یا شش ہونے کے بجائے شعر کے حسن میں اضافہ کرے۔

شعر کے عیوب بھی محاسن کی طرح دو بڑی سرخیوں کے تحت میں آتے ہیں۔
(1) عیوب لفظ، (2) عیوب معانی۔ عیوب لفظ کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. الفاظ غیر مانوس، وحشی اور غریب ہوں کہ بعد سے اور کانوں کو نہ بے معلوم ہوں۔

2. معاضلت: کسی چیز کا دوسرے سے بیان کرنا جیسے آدی کے ہر کو کھر کہتا۔

بہر حال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت، موزون فی الفاظ، لفظ و معنی

کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے جو فن کی پہچان ہے اور فن میں حسن پیدا کرتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو قرآن مجید کی جمالیات شاعر کو تلمیذ الرحمن قرار دے کر اسے اس عدل و اعتدال کے شعور کا راز داں مانتی ہے، جو فطرت اور کائنات کی اصل ہے۔ یہی نہیں بلکہ خدا کے شاگرد کی حیثیت سے وہ بھی اسی عدل و اعتدال کے ساتھ اس کائنات کا ایک متوازن پیکر اپنے پیرایہ اظہار کے ذریعے تخلیق کرتا ہے اور اسے عملی شکل دیتا ہے اس اعتبار سے وہ خالق بھی ہے اور کارگر بھی صاحب شعور بھی ہے اور پیکر تراش بھی۔

ابن سینا اور دیگر مفکرین

قرآن مجید کے ان ابتدائی تصورات میں نئی کونپلیس اس وقت پھوٹیں جب اسلامی مفکرین یونان کے فلسفیانہ افکار سے دوچار ہوئے۔ افلاطون اور ارسطو کی تصانیف کی عربی میں ترجمے ہوئے اور ان کے افکار و تصورات کی نئی تشریح اور توجیہ ہونے لگی۔ دیگر اصل عرب مفکرین اور مترجمین نے یونانی علوم و فنون کا بڑا ذخیرہ باقی دنیا تک پہنچایا اور اسے تاریخ عالم کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان میں خاص طور پر ابن سینا کا نام قابل ذکر ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا (1857-1931) اپنے تنقیدی مراسلات میں آغاز بحث ہی ابن سینا کے تذکرے سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

’... سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنہیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں مہادی اور مسائل علم فلس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب یا زبان اردو میں نہیں ہے۔ شیخ بولی سینا کا ایک رسالہ زبان فارسی میں میرے پاس تھا اور اس کا ترجمہ بھی میں نے اردو میں لکھا تھا اور تحقیقات جدید کے موافق² بعض حواشی و تعلیمات

1. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتبہ محمد حسن، ادارہ تصنیف علی گڑھ، 1961۔ یہ مراسلات سالہ سیار میں شائع ہوئے۔

2. یہ ترجمہ دستیاب نہیں ہوا۔

اس پر زیادہ کر دیے تھے وہ کم ہو گیا۔ شیخ کی کتاب شفا جزاء لطیحات میں بھی اس علم کا بیان موافق تحقیقات قدیم کے لیے مکرر عام نظروں سے دور ہے۔ میں نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مکررہ چھاپا نہیں اور اگر چہ بھی قواعد اصطلاحات علمی کی فہم سے اکثر اذہان قاصر ہیں اس لیے وہ بھی اس مطلب کے لیے مفید نہیں۔

شیخ بوعلی سینا (980 تا 1037ء) مشہور عالم فلسفہ اور حکیم کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کی کتاب شفا نہایت ضخیم ہے۔ یہاں کتاب شفا کے جن حصوں کا ذکر ہے غالباً وہ حصہ منطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علی گڑھ یونیورسٹی کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے۔ اس کا عنوان عربی میں المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا ہے۔ تالیف 769ھ۔۔۔۔۔ یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے اور نسبتاً صاف لکھا۔ اس کے صفحہ 603 سے 615 تک شعر و شاعری کا بیان ہے۔ شروع میں ان عنوانات کو درج کر دیا گیا ہے جو اس حصے میں زیر بحث آئے ہیں۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:

1. فی الشعر مطلقاً و اصناف الصناعات الشعریہ و اصناف الاشفا الیونانیہ .
2. فی اصناف الاعراض الکلیۃ و المحاکبات الکلیۃ التی الشعر .
3. فی الاخبار عن کیفیۃ ابتداء نشر الشعر و اصنافہ .
4. فی مناسبتہ مقادیر الابیات مع الاعراض و خصوصاً فی اطراغودیا و بیان اجزا اطراغودیا .
5. فی حسن الترتیب الشعری و خصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الجرائی فی اطراغودیا .
6. فی اجزا اطراغودیا مجسب الترتیب و الافساد لایحسب المعانی و وجودہ من القسم الاول اجزا هو من التذہیر کل جزو خصوصاً ما یتعلق بالمعنی .

1. غالباً مراد ہے مرز اس کے سوائے استشاد فی توجہ الاشعار سے جزاً چھاپا ہی نہیں۔

7. فی قسمۃ الالفاظ و موافقہا الانواع الاخر و فصل فی الکلام فی
اطراف خودیا و تشبیہ اشعار اخری بہ فی وجوہ تقصیر الشاعر و فی
تفصیل اطراف خودیا علی ما یشہہ.

عنوانات میں سے ظاہر ہے کہ ابن سینا نے یونانیوں کے اور خاص طور پر ارسطو کی بوطیقا
کے زیر اثر شاعری پر غور کیا ہے اور ٹریجڈی (اطراف خودیا) کے اصول و ضوابط وضع کرنے کی کوشش کی
ہے مگر اس سلسلے میں بعض بنیادی اختلافات نے ان کبھی تصورات کی شکل بدل دی ہے۔ عرب
ڈرامے سے واقف نہ تھے اور ٹریجڈی کا یونانی تصور عرب تو کیا پورے ایشیا کے لیے بالکل اجنبی تھا
اس لیے افلاطون اور ارسطو کی اطراف خودیا کے متعلق خیالات کا ابن سینا نے شاعری پر اطلاق کرنے
کی کوشش کی ہے۔

اس ضمن میں جو بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ عرب فطرت اور انسان کی خبر و آزمائی
کے تصور سے واقف نہ تھے۔ انھوں نے مشیت کو کبھی فتح کی جانے والی طاقت نہیں جانا اور اسی
لیے ٹریجڈی کا ڈرامائی مفہوم ان کے آرٹ اور تنقید دونوں میں نہیں ابھرا البتہ وہ جس تصور پر زور
دیتے رہے وہ تخیل اور محاکات کے تصورات تھے اور ان دونوں کو انھوں نے اپنے طور پر فن اور اس
کے لوازم سے متعلق کر لیا تھا۔

ان کا استدلال یہ تھا کہ مختلف فنون لطیفہ مختلف ذرائع سے اور مختلف حواس کے واسطے سے
سننے اور دیکھنے والوں کو متاثر کرتے ہیں اور دیکھی اور محسوس کی ہوئی اشیا اور مناظر کی کیفیات ان
میں بیدار کرتے ہیں اور ان دیکھی اور غیر محسوس حقیقتوں اشیا اور مناظر کو تخلیق و ترتیب کرتے ہیں۔
موسیقی آواز سے مصوری رنگ سے اس طرح ادب تخیل کے ذریعے یہ کام کرتا ہے اور اس کے
ذریعے پڑھنے والے کے ذہن کو نئی کیفیات سے دوچار کرتا ہے۔ کائنات کی نقل ہی نہیں کرتا بلکہ
اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور وسط کی کیفیت
پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور وسط لذت کے مشابہ ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ

کا حصہ ہے اور اختراع شاعر اور فن کا اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل ہے جو مبالغے کی بھی بنیاد ہے اسی لیے ادب کے لیے کلام کی اصطلاح ابن سینا نے استعمال کی ہے۔

محاکات کی وہ صورت جس میں اختراع بھی شامل ہے، تمثیل کے نام سے یاد کی گئی اور اس تمثیل کی تین شکلیں متعین ہوئیں وہ جن کا تعلق شعور سے ہے یا وہ جن کا تعلق وجدان سے ہے یا وہ جن کا تعلق ارادے سے ہے۔ یعنی شاعری یا فکر اور آگئی بخشی ہے یا پھر کیفیت اور وجدان عطا کرتی ہے یا عمل کے لیے حوصلہ دیتی ہے اسی لحاظ سے اس کا تعلق بہ یک وقت حق سے بھی ہے جمال سے بھی ہے اور غایت سے بھی، کیونکہ وہ ذات مقدس جو ان تینوں کا سنگم ہے وہ حق الحق غیر مطلق اور غایت الغایات ہے۔¹

مختصر: عرب تنقید نے:

1. کائنات اور ادب کا رشتہ محاکات کے ذریعے استوار تو کیا لیکن اسے محض نقل حقیقت قرار دینے کے بجائے محاکات محض اور اختراع محاکات یا تخیل کے ذریعے فن کی آزادی کو تسلیم کیا گویا فن حقیقت سے مربوط تو ہے مگر وہ جوں کی توں نقل نہیں کرتا جو مورخ یا واقعہ نویس کی خصوصیت ہے بلکہ حقیقت کو اپنے تخیل کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لیے محض ان واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا جو واقع ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی کرتا ہے جو واقعے نہیں ہوئے ہیں اور واقع ہونے والے حادثات کی ترتیب نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے۔ (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے)

2. شاعر کا معاملہ محض واقعات یا حقائق سے نہیں ہوتا بلکہ ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد 'قبض یا بسط' کی کیفیت پیدا کرنا ہوتا ہے اس لیے وہ ایسے حقائق بیان کرتا ہے اور ان کے بیان کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ان سے 'قبض یا بسط' الم یا نشاط کی یہ کیفیات پیدا ہو سکیں (واقعات کے بجائے کیفیات پر زور دینے کا نتیجہ عربی تصانیف میں تفسیر

کے اشعار میں محبوبہ کی پرانی گزر رکھا ہوں کے ذکر کی شکل میں ظاہر ہوا اور بعد کو غزل کی بیانیہ کے بجائے کیفیاتی شاعری کی شکل اختیار کر گیا)

3. اس کیفیت آفرینی کے سلسلے میں سب سے اہم منصب لفظ و معنی کے رشتے کا ہے اسی بنا پر یہ مسئلہ عرب تنقید کا اہم ترین مسئلہ بن گیا جنہیں ابو الفرج قداسہ بن جعفر نے نقد الشعر میں:

‘جودة الشعر فيه كمالا يعيب جودة النجارة في الخشب كمدانته
في ذاته’¹

(شاعر ایک پڑھی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی)

اور ابن رشيق نے کتاب العمدۃ میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

‘ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا
شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب پہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں
کوئی سمیں ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے، کوئی صدف کا۔ کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ
کا، پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں
کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ حقیقی طلب کو بھاتے ہیں لیکن
گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔‘² (ترجمہ)

لفظ و معنی کے رشتے کی یہ بحث مشرقی تصور فن کے پس منظر میں اور زیادہ اہم ہو جاتی
ہے۔۔۔ مشرق نے فطرت اور انسان کے درمیان کشاکش کے تصور کو رد کر کے فطرت اور انسان کی
ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی
منضبط زندگی نے حقیقت کے جو پیکر متعین کر دیے تھے، انھوں نے انفرادی آج کی راہیں مسدود کر
دی تھیں اور شاعر کے لیے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کا صرف یہی ایک راستہ رہ گیا تھا کہ وہ اپنی
ذہانت اور خلائی انداز بیان کی ندرت اور جدت ادا کے ذریعے ظاہر کرے۔

1. اردو تنقید کی تاریخ، ص 10

2. مرآۃ الشعر، مجیب الرحمن (پہلا ایڈیشن)، ص 101

ابن رشد اور ابن خلدون

ابن رشد نے (1126ء تا 1182ء) ارسطو کی 'بوطیقا' کا عربی میں ترجمہ کرنے اور عربی ادب پر اس کے اصول منطبق کرنے کا کام کیا۔ ڈراما اور ٹریجڈی کو سامنے رکھ کر وضع کردہ اصول ابن رشد کے لیے بھی دشواریاں پیدا کرتے ہیں اور انھیں وہ شاعری کے اس تصور پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عربوں کے سامنے تھا البتہ ابن رشد نے کفار سس کی اصطلاح کو فلسفیانہ یا طبی معنوں میں استعمال کرنے کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ 'پاکیزگی' کیا ہے جو ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے:

'ان امور فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جڑی قوت سے... اس محاکات سے نفوس میں معتدل اثر پیدا ہو کیونکہ وہ اثر ان میں رحمت اور خوف پیدا کرتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ صاحب فضیلت لوگوں میں پاکیزگی و طہارت اور شرافت کا پایا جاتا ہے۔'

اس بیان میں پاکیزگی سے مراد اعتدال ہے اور اس کے لیے 'صاحب فضیلت' لوگوں کی شرط عائد کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں 'صاحب فضیلت' سے مراد محض قبائلی معیار یا مصلحت نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تر اور وسیع تر تہذیبی ترقی اور تربیت مراد ہے۔

ابن رشد نے ارسطو کے تصورات کو کس حد تک اختیار کیا ہے اور کس حد تک اس کو اپنے طور پر عرب کے ادبی نمونوں کے مطابق ڈھالا ہے اور کس حد تک ان میں ترمیم اور اضافہ کیا ہے۔ ان موضوعات پر بحث کا یہ موقع نہیں۔ اس بحث سے تنقید کا کوئی نیا تصور ابھرتا نظر نہیں آتا بلکہ فصاحت اور بلاغت کے وہی معیار اور مقاصد ایک بار پھر واضح ہوتے ہیں جن پر عرب اور ایران میں مختلف انداز سے زور دیا جاتا رہا ہے۔

ابن خلدون (وفات 1406ء) بنیادی طور پر مورخ کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔

۱۔ ابن رشد کا فلسفہ جمالیات اور کتاب اشعر، از مجیب الرحمن، مطبعہ فلسفہ و ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء

مورخ کی حیثیت سے اس نے پہلی بار فلسفہ تاریخ مدون کرنے کی کوشش کی اور اسی فلسفے کے مطابق فنون لطیفہ اور ادب کو بھی پرکھنا اور سمجھنا چاہا۔ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ قبل تہذیب کی زندگی اور متمدن مدنی تہذیب کے درمیانی مراحل و منازل کی داستان ہے اور سلطنتوں کا عروج و زوال سیاست و مذہب، فکر و فلسفہ، فنون لطیفہ اور ادبیات سب اسی سفر کے مختلف مراحل سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب اور شعر اس کے نزدیک قبائلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہو کر متمدن مدنی تہذیب پہنچنے کا وسیلہ بھی ہیں اور ان مراحل کا نشان بھی اس اعتبار سے بقول جی ایم وکنس تاریخ کے بارے میں ابن خلدون کے نظریے کے ذریعے مارکسی نظریہ تاریخ کو دوسرے نام سے پیش کیا جا رہا ہے یعنی قبیلے یا طبقے کا تصور اور ادب کے تاریخی شعور کا تصور یا ادب کی تاریخییت کا تصور ہمیں ابن خلدون نے بہت پہلے دیا تھا، جس پر عرب تنقید نے بد قسمتی سے زیادہ توجہ نہیں کی۔

تصوف

اسلامی فکر ابتدائی دور میں سے علماء صوفیا اور فلاسفہ کی کشمکش سے دوچار رہی ہے۔ علماء کے نزدیک اسلام قانون تھا، صوفیاء کے نزدیک وجدان اور فلاسفہ کے نزدیک علم کلام۔ یہاں ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلاف سے بحث کرنا مقصود نہیں لیکن صوفیاء نے جس طرح یونانی اور ہندوستانی فکر کا مطالعہ کیا اور اسلامی تصوف کو ہمہ دست کی جو شکل دی اس نے ادبی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ بالخصوص ابن عربی (وفات 1240ء) کے افکار نے معنی اور صورت دونوں حیثیتوں سے ادب کو متاثر کیا اور یہ اثر محض اسلامی دنیا تک محدود نہیں رہا بلکہ بعد کے سوفسطائی مفکرین اور ارسطو و افلاطون کے ان پیروؤں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار سے اسلامی مصنفین کے ترجموں کے ذریعے پہنچے تھے۔

ابن عربی وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات میں صرف ایک

نئی وجود جاری و ساری ہے گو اس کی ظاہری شکلیں الگ الگ ہیں وہ ایک ہی نوبہ ہے جس نے ہزار شکلوں میں خود کو نکھیر دیا ہے اور حسن کا مشاہدہ کرنے والا، حسین شے اور خود مشاہدہ، یہ تینوں گویا ایک ہی وحدت کے مختلف کٹڑے ہیں۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان (یا کسی اور شے میں) حسن کا احساس دراصل اسی روحانی وحدت کا نتیجہ ہے کیونکہ ساوی نور کا ایک شمع دیکھنے والے میں ہے اور دوسرا شمع دیکھی جانے والی شے میں اور ایک شمع دوسرے شے کو کھینچتا ہے اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اسی سے کشش پیدا ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیت کا ظہور ہوتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے حسن مطلق اور خیر مطلق دونوں ایک ہیں اور جو معرفت سے جتنا قریب ہے اتنا ہی وہ نہ صرف حق سے قریب ہے بلکہ حسن سے بھی اسی قدر قریب ہے۔ حسن مطلق اور خیر مطلق کی اس یک جائی نے شاعری کا ایک ایسا تصور پیدا کر دیا جو وجدانی اور الہامی ہونے کے علاوہ معرفت کا وسیلہ اور علم و آگہی ہی نہیں، تہذیب کا ایک طریق کار بن گیا۔ چونکہ ابن عربی کے نزدیک تمام گونا گوں ظاہری اشیاء ایک ہی نور باطن کی مختلف مجازی شکلیں تھیں۔ اس لیے جمیل اور علامت کا رواج ایسا بڑھا کہ پوری شاعری رموز ہو گئی اور ایک طویل سبیل کی شکل اختیار کر گئی۔ معنوی اعتبار سے معرفت کا وسیلہ دل ٹھہرا جو وجدان کا مرکز ہے اور دل اتنا مشاہدے کا مطیع نہیں جتنا کیفیت اور تاثر کا بندہ ہے اس لیے پوری شاعری کا حراج معروضی کے بجائے تاثراتی ہو گیا جس کے نتیجے کے طور پر طویل رزمیوں کی جگہ فلسفیانہ رموز اور مشقیہ اور دیگر باطنی کیفیات نے شاعری پر غلبہ حاصل کر لیا مگر یہ داستان عرب سے شروع ہو کر ایران میں عروج تک پہنچی اس لیے اس کا تذکرہ اسی ضمن میں زیادہ مناسب ہوگا۔

کتابیات

1. الادب الجاہلی، از طہ حسین
2. عربی ادب کی تاریخ
3. تاریخ انتقادات ادب: مرتبہ عابد علی عابد
4. مراۃ اشعر: از عبدالرحمن
5. اردو تنقید کی تاریخ (جلد اول): از سچ الزماں
6. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات: مرتبہ محمد حسن
7. حدیفہ الارم
8. مقدمہ ابن خلدون
9. کتاب الحمدۃ: از ابن رشتہ
10. قدیم تنقید: از ڈاکٹر سید عبداللہ، (مطبوعہ ادراک، لاہور)
11. Literary History of Persian by E.G. Browne
12. History of the Arabs by Hitti
13. History of the Saracens by Amir Ali
14. Literatures of the East (Opcit) the World, Literatures ed. Shipla (Opcit)

ایران: نقدِ عجم

ایرانی ادبیات کے دو واضح ادوار ہیں۔ 635ء سے قبل اور اس کے بعد جسے آسانی کے لیے قدیم ایرانی اور جدید ایرانی ادوار کہا جاسکتا ہے۔ 635ء میں عربوں کی فتح کے بعد ایران نے اسلام قبول کر لیا اور اس کے اثرات دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی پڑے۔ پورا ایرانی ادب، عربی ادب کے سانچے میں ڈھل گیا اور خود اس سانچے میں ڈھلنے کے ساتھ ساتھ عرب فکر کو بھی اپنے سانچے میں ڈھالنا گیا اس حد تک کہ اگر عرب کے کارناموں سے ایرانی اُنسل علماء اور دانشوروں کو نکال دیا جائے تو عرب کیا عالمی تہذیب میں اسلام کا کارنامہ بہت کم باقی بچے گا۔¹ قدیم ایران کے ادب کے بارے میں آئی گرجے وچ کا یہ خیال ہے کہ قدیم ایرانی ادب کم سے کم گیارہ زبانوں میں لکھا گیا لیکن چار مذاہب سے متاثر ہوا۔ زرتشتی، مانوی، بدھ مت اور اسلام۔ ہمیں ان زبانوں اور ان مذاہب کے ساتھ پیدا ہونے والے ادب سے کوئی بحث نہیں لیکن ان کے پیچھے کارفرما تنقیدی تصورات کا تذکرہ ضروری ہے۔ گرجے وچ نے قدیم ایرانی ادب کو دو مرکزی شعبوں میں تقسیم کر دیا ہے:

مسابقاتی نظمیں

Strife Poems

زیر کی ادب

Wisdom Books

1. Legacy of Islam میں ایرانی نثر اور عرب علماء اور اہل کمال کی ایک طویل لہر مت دی ہے جس سے بخوبی اندازہ ہوگا کہ مسلم مغلکین میں بڑی تعداد ایرانی تھی۔
2. مقالہ ایرانی نثر پر مشمولہ لٹریچر آف دی ایسٹ، مجلہ ہالا، ص 50، از گرجے وچ

مسابقاتی ادب میں مختلف میلانات یا اشیاء اور تصورات کے درمیان مقابلہ یا مجادلہ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ زیر کی ادب میں جانوروں یا کسی مردمان کی زبانی سلیقے سے زندگی بسر کرنے کے گُر بیان کیے گئے۔ دونوں کا مزاج قدیم ہندوستانی ادب سے بڑی حد تک مشترک ہے اور ادب یہاں زندگی کا عرفان ہی نہیں زندگی کا رہبر بن کر سامنے آتا ہے۔ یہاں حسن کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہے جو خیر سے متعلق ہے اور جو زندگی سے دوری کی بجائے قربت پیدا کرتا ہے۔

پھر اسلام آیا اور اسلامی تصورات نے ایران لمیں ایک نئے انداز سے فروغ پایا۔ اقبال اور بعض دوسرے مفکرین نے اسلامی تصوف کے عروج کی ذمہ داری ایران کے عجمی اور آریائی مزاج پر ڈالی ہے۔ ممکن ہے یہ سو فی صدی صحیح نہ ہو لیکن اس میں شبہ نہیں کہ جس طرح بعد کے فارسی ادب نے تصوف کو اپنا اڑھنا چھوٹا بنایا اور تصوف کا نہ فکر کو ادب کے ذریعے بالخصوص شاعری کے ذریعے دل نشیں اور فکر انگیز پیرائے میں بیان کیا اس کی بنا پر تصوف کا دائرہ، اس کی معنویت اور اثر آفرینی بہت بڑھ گئی اور وہ چند افراد کے تصور کی بجائے ایک غالب فکری میلان کی شکل اختیار کرنے لگا۔

تصوف نے جس قسم کے تنقیدی تصورات کو عام کیا ان کی نوعیت خاصی پیچیدہ ہے۔ تصوف کی بنیاد تنزلات پر ہے اور وہ ایک ایسے وجود مطلق کے تصور تک پہنچتا ہے جو ہر قسم کے مادی حقائق کی اصل ہے گویا خدا کی ذات میں خیر مطلق اور حسن مطلق دونوں تصورات یک جا ہو گئے اور وہ روح ازل جسے خدا کے نام سے جانا پہچانا جاتا ہے دراصل خیر اور حسن کا ایک مشترک سرچشمہ ہے اور چونکہ وہی ایک ذات ہے جس نے اپنے کو مادی دنیا میں مختلف شکلوں کے ذریعے ظاہر کیا ہے اس لیے ہر شے میں اس سماوی خیر اور حسن کی ایک نہ ایک جھلک ضرور موجود ہے اور جب کسی انسان کے اندر چمپے ہوئے حسن سماوی کے وجود کے اس ٹکڑے کو اپنے سے مماثل جھلک کسی اور شے، منظر یا جاندار میں نظر آتی ہے تو اس کے اندر احساس جمال پیدا ہوتا ہے اور حسن کے اسی احساس سے جمالیات عبارت ہے۔

1. گمشدہ کبھی بھی خیال ہے کہ قدیم بہرینی فکر تصوف کے تصورات سے مادی ہے اور خاص بنیادوں پر ہے۔

2. اس ضمن میں نوالاٹونی تصورات کی بحث Literary criticism a short History مرتبہ Wins

حسن مسکری نے اپنے ایک مقالے 'ادب میں صفات کا استعمال' میں مغربی اور شرقی طرز فکر کے اس فرق کو دو طریقوں سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

'مشرق کا تصور یہ رہا ہے کہ ساری چیزیں اپنا وجود ایک مابعد الطبیعیاتی حقیقت سے حاصل کرتی ہیں اس لیے ہر چیز میں ایک مستقل حقیقت اور ایک امتیازی صفت ہے۔ لہذا صفت اسم کے اندر محدود ہے۔'

دلیم ہاس کے نزدیک مشرق اور مغرب کے احساس میں جو فرق ہے اس کی بنیاد تین باتوں پر ہے:

1. مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جا رہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔

2. مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حیات میں۔

3. مشرق میں لمس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کا زور ہے۔

حسن مسکری نے ہاس کے اس تفریق کو تسلیم نہیں کیا اور اس کے بجائے ایک اور تصور پیش کیا ہے۔ مشرق میں تہذیب کی بنیاد مابعد الطبیعیات پر ہے اور مغرب میں طبیعات پر اور پھر اس مابعد الطبیعیاتی عرفان حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

'ہراس الہی کے دو امور ہوتے ہیں، ذات اور صفت چنانچہ ہم حقیقت کو دو طرح سے دیکھ سکتے ہیں۔ ایک پہلو تزیین کا ہے اور دوسرا تشبیہ کا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مشرق میں ادب کے بنیادی اسلوب دو ہیں اور صرف دو ہی ہو سکتے ہیں اگر لکھنے والے کی طبیعت تزیین کی طرف مائل ہو جائے تو اس کا اسلوب اتھاٹنگ اور بے رنگ ہوگا کہ مغرب کے لوگ اسے ادب کے دائرے سے خارج کر دیں گے اور اگر تشبیہ کی طرف مائل ہوا تو تحریر اتنی بے رنگ ہو جائے گی کہ مغرب والے پناہ مانگ جائیں... ان اسالیب کے اصطلاحی نام... پہلے متبع اور خیال آرائی۔'

1. مطبوعہ 'سات رنگ' کراچی، جولائی 1960ء، ص 67

2. مطبوعہ 'سات رنگ' کراچی، جولائی 1960ء، ص 67

تصوف کا اقداری نظام

تصوف اپنے مختلف دبستانوں کے اختلاف کے باوجود توحید کا نظام ہے جدید ایرانی فکر اور بالخصوص اردو شاعری پر وحدت الوجودی تصوف کے زیادہ گہرے اثرات مرتب ہوئے جو پوری کائنات کو ایک حسن مطلق اور خیر مطلق کی جلوہ گری سمجھتا تھا۔ کائنات میں جو کچھ ہے وہ ظاہر میں تو اس ذات واحد سے الگ ہے لیکن درحقیقت اسی کا عکس ہے اور اس عکس کے علاوہ اور کوئی دوسرا وجود نہ موجود ہے نہ ممکن۔

اس ضمن میں سب سے بڑا مسئلہ شر کے وجود یا عدم وجود کا آتا ہے۔ بدی اور بد صورتی حسن کی متضاد صفات ہیں۔ آخر ان کے وجود کا جواز وحدت الوجود یا کسی توحید کل والے فلسفے سے کیونکر فراہم کیا جاسکتا ہے؟ دنیا کے فلسفیوں اور مذاہب نے اس مسئلے کو تین طریقے پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اول زرتشتیوں کے انداز میں بدی اور بد صورتی کو حسن اور خیر ہی کی طرح ایک مستقل بالذات وجود تسلیم کر کے جس کے معنی گویا دوئی کو قبول کرنا اور توحید سے انکار کرتے ہیں۔ زرتشتی فکر نے بڑاں اور اہرمن دونوں کے وجود کو مستقل بالذات مان کر دونوں کے احتراز و اتصال سے ایک وحدت کل کو تصور قائم کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تصور وحدت الوجودی تصوف کے لیے قابل قبول نہیں تھا۔

دوسرا تصور اسپنوزا اور دوسرے فلسفیوں کا ہے جو بدی اور بد صورتی ہی کو دراصل دونوں تصوراتی اضافی اور داخلی قرار دینے کا تھا یعنی بدی اور بد صورتی کوئی الگ حقیقت نہیں رکھتیں بلکہ دیکھنے اور محسوس کرنے والے کے فحی رویے اور باطنی طرز عمل گویا انداز نظر پر منحصر ہیں۔

تیسرا رویہ بدی اور بد صورتی کو حسن اور خیر کے فقدان یا اس کا صحیح ادراک و عرفان نہ ہونے پر منحصر قرار دینے کا ہے۔ اس ضمن میں شکر اچاریہ کے 'فلسفہ اودیایا' سے لے کر صوفیاء کے تصور تنزلات تک یہ سلسلہ قائم ہے۔ رات میں روشنی نا کافی ہو تو دیکھنے والا رستی کے ٹکڑے کو سانپ سمجھ لیتا ہے اصل یہ ہے کہ وہاں سانپ نہیں ہے اور سانپ کا وجود محض وہاں ہے جو صحیح ادراک

و عرفان نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ اسی لیے وحدت الوجودی فکر نے ہدی اور بد صورتی کو مستقل بالذات وجود تسلیم کرنے کے بجائے محض گمراہی، فقدان علم یا علم کی کمی قرار دیا ہے۔ جمالیاتی سطح پر یہ مختلف النوع عناصر و اجزا کے وحدت میں ضم ہو جانے سے عبارت ہے یا تناسب یا توازن سے عاری ہونے کے باعث ہے۔

ہمارے لیے اس بحث کا مثبت پہلو زیادہ اہم ہے یعنی متصوفانہ فکر کے نزدیک حسن کثرت میں وحدت کی جلوہ آرائی ہے اور جس قدر متنوع اور مختلف النوع عناصر سے یہ وحدت ترتیب پائے گی حسن توازن اور حسن تناسب اتنا ہی زیادہ بھرپور ہوگا اور احساس جمال اتنا ہی فراوان۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ سارے مباحثے میں کلیدی الفاظ ہیں— وحدت اور توازن اور احساس جمال ان کا نتیجہ ہے اور ہدی اور بد صورتی ان کا فقدان یا ان کی کمی کا نام۔

وحدت: وحدت نام ہے مختلف عناصر کے درمیان اشتراک و اتصال پیدا کرنے کا، لہذا متصوفانہ تنقید کا بنیادی مرحلہ تعلق کا مسئلہ ٹھہرا یعنی ان کے نزدیک سارا علم اور بالخصوص شاعری نام ہے نئے تعلقات اور نئے رشتوں کی تلاش کا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اپنی کتاب 'ہماری شاعری' میں مغربی شاعری کو انسان اور فطرت کے باہمی تعلق کی شاعری قرار دیا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری کو انسانی تعلقات اور انسانی رشتوں کی شاعری بتایا ہے۔ اس اعتبار سے یہ بات صحیح ہے کہ ان رشتوں کے ذریعے ہی وحدت ترتیب پاتی ہے۔ کائنات کی لاکھوں کروڑوں ظاہری شکلوں کے درمیان ربط و تعلق پیدا کرنے والی قوت کا نام جاذبہ محبت قرار پایا اور تصوف نے تمام ظاہر پرستیاں کو چھوڑ کر اسی سے رشتہ جوڑا کہ یہی کثرت میں وحدت پیدا کرتی ہے اور مختلف شکلوں اور الگ الگ صورتیں رکھنے والی اشیاء کے درمیان وحدت قائم کرتی ہے اس لیے محبت اصل کائنات بھی ہے اور اصل فن بھی اور جب انسان کو اخلاقیات کے ان کارخانوں میں بکھری ہوئی مختلف متضاد بلکہ متضاد اشیاء اور تصورات میں ایک باطنی وحدت اور ایک اندرونی مماثلت کا احساس ہوتا ہے تو وہ حیرت پیدا ہوتی ہے جو علم ہی نہیں احساس جمال کی بھی انتہا ہے۔

احساس جمال کی نشا طیلہ نوعیت پر اکثر بحثیں ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ احساس جمال اس قسم

کی سرست نہیں جو دولت حاصل ہونے سے حاصل ہوتی ہے یا کسی بانجھ عورت کو پہلوٹھی کا بچہ پیدا ہونے سے ملتی ہے یا کسی دشوار اور ناقابل مشکل کے اچانک حل ہو جانے سے ہاتھ آتی ہے بلکہ اس کی نوعیت ان سب خوشیوں سے مختلف ہے اور اس کا رشتہ ابتزاز یا ارتقاع سے ملتا ہے یا یوں کہیے کہ ایک قسم کے مضمون کا تجربے سے ملتا ہے جسے صوفیائے مدارج میں حیرت کا نام دیا ہے۔ یہ حیرت دراصل جزو میں کل کی جھلک دیکھ لینے سے حاصل ہوتی ہے جو نہایت پانے یا مادی خوشی حاصل ہونے، بدولوں سے مختلف قسم کا احساس ہے۔

اس سے لازم آتا ہے کہ وحدت ظاہری اشیا کے اختلاف کے اندر باطنی مماثلت اور اشتراک کے احساس اور اس کی تخلیق کا نام ہے اور یہ مماثلت اور اشتراک کیونکر پیدا ہوتے ہیں یا اس کا شعور کیونکر آتا ہے اس کے لیے صوفیائے ذات اور صفات کا نہایت تفصیلی اور پیچیدہ نظام فکر ڈھالا ہے جس کے بغیر وہ دنیا میں مظاہر کی کثرت اور وجود کی وحدت کے درمیان جواز کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکتے تھے اس کے معنی یہ ہوئے کہ مظاہر جنہیں ہم نے علم نہ ہونے کی وجہ سے مستقل بالذات سمجھ لیا ہے اور الگ الگ ناموں سے موسوم کر رکھا ہے۔ دراصل ایک ہی وجود کی مختلف صفتیں ہیں اور ان کے ظاہری اختلاف کے پیچھے باطنی وحدت جلوہ گر ہے جملہ اسما و تصورات صفات الہی ہیں اور اسما کی یہ حقیقت باطنی دریافت کرنا اصل علم و عرفان بھی ہے اور اصل جمالیات بھی۔ احساس جمال صرف توفیق الہی سے ممکن ہے جسے جمالیات کی اصطلاح میں مذاق سلیم کہہ سکتے ہیں جو وہی اور عطیہ وہی ہے اس کا استدلال بار بار صوفیائے قرآن مجید کی آیات سے دیا ہے جن میں خدا نے آدم کو اسما سکھانے کا اعلان کیا ہے۔ یہ چیزوں کے اسما و اصل اسی عرفان صفات کا حصہ ہے جو کثرت میں وحدت کی شان دکھاتی ہے۔

اس لحاظ سے جس طرح مذاق سلیم کثرت مظاہر میں وحدت کا ادراک و احساس ہے توفیق الہی سے میسر ہوتا ہے اسی طرح بدی اور بد صورتی (یا بالفاظ دیگر بد ذوقی) محض بد توفیق اور کم نظری ہے جو جہالت اور عطیہ خداوندی سے محرومی ہے۔

علم کی انتہا کی طرح احساس جمال کی انتہا بھی حیرت ہے اور حیرت (الف) ظاہر کے

اندر باطنی معنویت کی وحدت کے احساس سے اور (ب) پھر ان مختلف مظاہر کے ربط باہمی سے پیدا ہونے والی متوازن اور متناسب وحدت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔

مظاہر کے اندر باطنی معنویت کی وحدت کا شعور و ادراک گویا اس کے صفات اور صفات کے اصل ذات ہونے کے احساس سے عبارت ہے گویا یہ احساس کہ کائنات میں مظاہر محض علامت ہیں اور مظاہر کی یہی علامتیت فن میں احساس جمال اور جمال میں عالم حیرت پیدا کرتی ہے گویا ہر شے اور ہر واقعہ ظہور خداوندی کا استعارہ اور علامت قرار پاتا ہے اور ایک انوکھا ڈراما آنکھوں کے سامنے نظر آنے والے رنگارنگ مظاہر کے پیچھے کھیلنا جانے لگتا ہے جس میں ظاہری شکلیں کچھ اور ہوتی ہیں اور ان کے باطنی روپ کی ایک جانی کچھ اور۔ اور یہی نیرنگی فن کے اندر توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے۔

اختلافات کے درمیان یک جانی کو پیدا کرنے اور اسے دوسروں کے سامنے پیش کرنے والی قوت کا نام ہے تخیل، اسی لیے فارسی کی پہلی تنقیدی تصنیف چہار مقالہ میں نظامی عروضی سرقدی نے ایک الگ باب قائم کرتے ہوئے شاعری کی تعریف اس طرح کی ہے:

‘شاعری صناعتیست کہ شاعر بدایں صناعت اتساق مقدمات مہوہد کند و التیام
قیاسات منجہ بر آں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را اور طلعت
زشت باز نماید و زشت را اور صورت نیکو جلوہ کند و بدایہا م قوت ہائے غضبانی و شہوانی را
بر انگیزد تا بدایں ایہام طہار را انتہائے و انبساط بود و امور عظام را اور نظام عالم سبب
شود۔’ (مقالہ دوم، ص 44)

توازن: ‘چہار مقالے’ کی تعریف سے تخیل کو ایک تنظیمی قوت کا پیکر میسر ہوتا ہے جو معنی خرد کو بزرگ معنی بزرگ کو خرد بنا کر دکھا سکتا ہے گویا وہ ایک خلافتانہ قوت ہے جو کائنات کو نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ دکھاتی ہے۔ اس تخلیقی قوت کی کارفرمائی مختلف اور متنوع عناصر کے درمیان باطنی وحدت کی دریافت پھر ان متنوع اور متضاد عناصر کو اس طرح ڈھال کر ایک وحدت میں تبدیل کرنے کے عمل میں ظاہر ہوتی ہے کہ کلڑوں کے الگ الگ ہونے کا احساس باقی نہ رہے اور ایک

کلی وحدت تکمیل پا جائے۔

اس وحدت کی تکمیل کے لیے مختلف عناصر کے درمیان توازن اور ہم آہنگی ضروری ہے۔

قصوف کے نزدیک ایرانی تنقید اسی توازن کی ستلاشی رہی ہے۔

پہلا توازن لفظ اور معنی کے درمیان قائم کیا گیا جس پر سبھی نقادوں نے بہت زور دیا ہے۔ صاحب دبیر لہجہ لکھتے ہیں:

’چوں بہ اسخان نظر در احوال اشیا کونانی نگریم چنان یو صروح می پیوندد — کہ اشیا نے
عالم را بہ یک دیگر ربطے است کہ واسطہ تناسب الفاظ است والفاظ واسطہ اظہار برآں
ربط است برد گیراں و وجود ایں ربط در ہمہ کائنات ساری است و چچ شے کہ از چیز عدم
لباس وجود پوشیدہ از اصل ایں ربط فارغ نہ... و باید دانست کہ مراعات تناسب الفاظ
در کلام بلیغ موقوف بر ہمیں قانون ربط اشیا است و ایں قطعے میسر گردد کہ مشکل از
حقیقت وضع کلمات مفردہ بنگلی آگاہ باشد و ایں معنی خاصہ خداوندی است و بس و ماہر
ایں فن را از ذوق سلیم ناگزیر است۔‘

اشیا اور اس کے درمیان ربط کا سوال سب سے پہلے معنی اور لفظ کے رشتے اور اس کے بعد
معنیاتی، صوتیاتی اور محاکاتی اعتبار سے کسی ایک لفظ کی دوسرے لفظ کے مقابلے میں زیادہ یا کم
مناسبت سے متعلق ہے اور اس کے لیے ’سلاش لفظ تازہ‘ کو فارسی تنقید میں بڑی اہمیت حاصل رہی
ہے اور یہ مسئلہ معانی سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔

لفظ اور معنی کے رشتے کے ساتھ ہی لفظ کا دوسرے الفاظ سے تعلق کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا
ہے۔ الفاظ کا باہمی تعلق اور ان کے تنوع اور اختلافات کے باوجود ایک معنوی وحدت میں ڈھل
جانے کا مسئلہ فصاحت کا مسئلہ بن گیا اور اس کے اصول و ضوابط وضع کیے گئے اور جب فصاحت
کے اصول طے کیے جانے لگے تو اس تناسب اور سوزوں بیان کو جو کم سے کم الفاظ میں وسیع تر
مفہوم اور کیفیات کو سمیٹ کر فصیح کے ساتھ بلیغ بھی قرار دیا گیا اور فصاحت کی ترقی یافتہ شکل

بلاغت قرار دے دی گئی۔ ان دونوں کے معیار و اقدار مقرر کرنے کے لیے علم بیان، بدیع، عروض اور قافیہ کے نام سے مختلف علوم وجود میں آئے۔

توازن اور تناسب کی جو میزان وضع کی گئی اس نے اصول و ضوابط کی شکل اختیار کر لی اور قوانین اور دیگر لوازم شعری کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصطلاحات کا بھی پورا ذخیرہ وجود میں آ گیا جو بعد کے تذکرہ نویسوں کے غیر محتاط استعمال کی بنا پر اور کچھ وضاحت اور صراحت نہ ہونے کی وجہ سے اب مبہم اور بے معنی ہو کر رہ گیا ہے لیکن ان کے پیچھے صدیوں پرانا تنقیدی شعور جلوہ گر ہے۔ ان اصطلاحات پر غور کرنے سے قلم فاری میں تنقیدی ادب کے تصورات پر ایک طائرانہ نظر ڈال لیا جائے گا۔

تنقیدی سرمایہ

’چہار مقالے‘ کا ذکر ہو چکا ہے جو 1155ء کے لگ بھگ غوریوں کے ملک اشعرا نظامی سمرقندی نے تصنیف کیا۔ اس میں ایک باب شعرا کے لیے وقف کیا گیا ہے لیکن صاف ظاہر ہے کہ اس دور میں شاعر کی حیثیت قبیلے کے رجز خواں کے بجائے پرچہ نویس یا سخانی کی ہو چکی تھی اور وہ انتظامی امور میں دخیل ہوتا تھا۔ نظامی نے سارا زور شاعری کی ہنرمندی پر صرف کر دیا ہے اور یہ ہنرمندی اس کے اظہار بیان کی جامعیت اور اثر پذیری میں ظاہر ہوتی ہے۔ نظامی نے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ صرف اس قسم کی مثالیں ہیں جن میں ہر لفظ گویا ایک گٹھے ہوئے جملے کا حصہ ہے خود اپنے طور پر سر قح کی حیثیت رکھتا ہے اس کے لیے فداحت اور بلاغت محض میزان و معیار نہیں ہیں بلکہ محسوس کی خصوصیات ہیں جو اثر اندازی میں اضافہ کرتی ہیں اور شعر کو بلکہ شعر کے ایک ایک لفظ کو تاثیر اور شدت تاثر سے مالا مال کرتی ہے۔ منشعب میں شعر کی اسی نقاب منظر سے ان لفظوں میں تعریف کی گئی ہے:

’بدانکہ شعر پاکسر بمعنی موے سراسر است و در اصل لغت بمعنی زیر کی دو تائی دور یافتن معنی بالطبع رسا و فکر صاحب است و در اصطلاح سخن موزوں و منطقی قسادی الکلمات و متناسب

الالفاظ بود کہ قابل بالقصد گوید۔‘

گویا زیر کی اور دانی کے ساتھ فکر صاحب اور موزوں و مقفی کے ساتھ ساتھ 'تصادی' انکلمات اور متناسب الفاظ کی شرط بھی عائد کی گئی ہیں اور چہار مقالہ ہوا یا منشعب دونوں میں دراصل شاعری — اور ادب کو تخلیقی فن کے بجائے زیادہ تر بحیثیت ایک ہنر کے — برتنے کے ٹکر جانے پر اکتفا کیا گیا ہے۔

'کتاب انجم فی معایر اشعار العجم' میں عروض و بدیع و بیان زیر بحث آئے ہیں اور ان علوم کے ضوابط متعین کرنے کی کوشش کی گئی و ضوابط کا رسالہ حدائق السحر فن بدیع کی مختلف صنعتوں کے تذکرے تک محدود ہے۔ حدائق السحر فی دقایق الشعر (68-9001) سے قبل 'سیتاں کے مشہور شاعر استاد ابوالحسن علی فرخی (متوفی 429ھ) نے غالباً سب سے پہلے محاسن شعر فارسی پر ایک کتاب ترجمان البلاغہ کے نام سے لکھی تھی لیکن چونکہ اس کی تمام نقلیں زمانے کے ہاتھوں تلف ہو گئیں اس لیے دطواط کی کتاب پہلی معیاری کتاب قرار پائی ہے۔ دطواط نے اپنی کتاب میں صنائع کو معانی شعر کے حسن و تاثیر کے اضافہ کا سبب قرار دیا ہے۔ امیر عنصر العالی کیاؤس نے بھی شاعر کو حسب ذیل ہدایتیں کی ہیں، جن سے اس دور کے مذاق سخن پر کافی روشنی پڑتی ہے:

- جہد کن تا سخن تو سہل متعجب باشد
- بہ پرہیز از سخن غامض
- بہ چیز سے کہ تو دانی و دیگرے نہ داند کہ بہ شرح حاجت افتد گوئے کہ شعر از بہر مردماں گویند نہ از بہر خویش
- بہ وزن و قوافیت قناعت کن و بے صناعت و ترہے شعر گوئے اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند یہ شعر سخن مستعار گوئے و استعارات بر ممکنات... و در مدح استعارات بکار دار
- اگر غزل و ترانہ کوئی سہل و لطیف و تر گوئے و بوقالی معروف گوئے تا زیبا سے سرد و غریب گوئے
- حسب حال عاشقانہ سخن ہائے لطیف گوئے
- امثال ہائے خوش بکار و چنانک خاص و عام را خوش آید

نہا کہ شعر گراں و عروضی گھوے کہ گرد عروض و وزن ہائے گراں کے مرد کہ طبع نا آسودہ و عاجز بود از لفظ خوش و معنی ظریف... مکن عروض بدال۔

ظاہر ہے کہ ان تمام ہدایات میں ادب کے ترسیلی پہلو پر زور دیا گیا ہے۔

میرٹس الدین محمد بن قیس الرازی کی کتاب المعجم فی معایر اشعار العرب کے دو حصے ہیں ایک فن عروض سے متعلق ہے اور دوسرا علم قافیت و نقد شعر کے حصے میں وہی عیوب توانی، عیوب مدح، منائع لفظی وغیرہ کا بیان ہے۔¹ انتہا یہ ہے کہ صاحب دبیر عجم نے علم و ادب کی تعریف ہی اس طرح کی ہے کہ اس سے کلام کے نقائص کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

’ادب محرک تازی است و در لغت معنی آن زیر کی و عبادت حد ہر جز است و از اقرارے کہ علامہ ابن خلدون در مقدمہ تاریخ تجویز نمود و چنان بوضوحی بیونہ کہ علم ادب علمے معین نیست، تا قیاس مفہوم آن کردن جو انہم بل مجموعی علوم ہدیہ را ادبی نامند و صاحب معنی الادب گوید کہ علم ادب عبارت است از علمے کہ بدال خود را از غفل در کلام عجمدارند و آن دروازہ قسم است بہشت اصول بدیں تفصیل لغت، صرف، نحو، اشتقاق، معانی، بیان، عروض، قافیہ و چہار فرغ بدیں علم علم رسم الخط و علم قرض اشعر۔²

ان کتابوں کے علاوہ میرٹس الدین فقیر کی کتاب ’جدا نئی البلاغت‘ اور محمد خالق کی تصنیف مخزن الفوائد اور نزہۃ الصنائع اور رسالہ ہانسوی بھی قابل ذکر ہیں مگر یہ سب تصانیف مختصر المعانی اور المعجم کی صدائے بازگشت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں پھر مختلف فارسی تذکروں میں جو مباحث شاعری اور شاعروں کے بارے میں ملتی ہیں ان سے بھی تنقیدی اشارے ملتے ہیں، لیکن ان واضح تنقیدی تصورات تک رسائی نہیں ہوتی البتہ ان اشاروں کی مدد سے چند تنقیدی اصطلاحات ضرور سامنے آ جاتی ہے۔

1. اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول، بحولہ بالا

2. معجم عجم، بحولہ بالا، ص 13

اصطلاحات

ان تنقیدی اصطلاحات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ نغزگوئی، مضمون آفرینی، جدت ادا اور اسی کے ساتھ ساتھ چستی، بندش اور حسن بیان کی اصطلاحوں کا ذکر اور دوسری اصطلاحوں کے مقابلے میں زیادہ ہوا ہے اور انہیں اعلیٰ ترین شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں تلاش کیا گیا ہے اور ان خصوصیات کو تنقیدی معیار سمجھ لیا گیا ہے۔ ان کے کلام کی تنقید اور تحسین میں جو اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں ان کا مفہوم اب بہت کچھ مبہم اور غیر واضح ہو کر رہ گیا ہے لیکن تنقیدی تصورات کی تفہیم کے لیے ان کی شناخت ضروری ہے۔ یہ فصاحت اور بلاغت کی عام اصطلاحوں کے علاوہ مندرجہ ذیل اصطلاحیں ہیں:

مضمون آفرینی

جدت ادا (نغزگوئی)

رنگینی کلام

تغزل

اور بندش کی چستی

مضمون آفرینی

مضمون آفرینی یوں تو نیا مضمون تلاش کرنے کا نام ہے لیکن خود اس اصطلاح سے دو باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر صنف ادب کے عام مضامین کی روش اور طرز متعین ہیں۔ صنفی پابندیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے وہ مضمون آفرینی کی داد پاتا ہے۔ یہ اسی قسم کی بات ہے جو ہندوستانی موسیقی کی مختلف ماگ راگنیوں کے بارے میں یا ہندوستانی مصوری کے مختلف اسالیب کے بارے میں کہی جاتی ہے یعنی ان کے آئین اور ضوابط، معانی اور طرز سب کچھ طے شدہ ہیں۔ اب یہ فن کار کا کمال ہے کہ ان پابندیوں کا پاس اور

لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون اور نیا آہنگ پیدا کر لے۔ ادب کے دائرے میں مختلف اصناف کی عام فکری اور فنی روش طے ہو چکی۔ اب شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس طرز اور روش کی پابندی کرتے ہوئے نئے مضامین ڈھونڈ نکالے اور اس قسم کے مضامین کی کھوج وہ تخیل کے ذریعے ہی کر سکتا ہے اسی بنا پر شاعری کا کلام تخیل قرار دیا گیا اور شاعر کو تخیل کے درجے پر فائز کیا گیا کہ وہ مضابطے کا اندازہ کر کے تخیل کے ذریعے نئے رشتے پیدا کرتا ہے اور نئے تصورات کی دنیاؤں کو ضم کر دیتا ہے۔

مثال اس کی یہ ہے کہ غزل کے اشعار کی روش طے شدہ ہے۔ وزن، بحر، قافیہ، ردیف، ہر شعر کا مفہوم کے اعتبار سے مکمل بالذات ہونا، اصطلاحات اور علامتیں، عام مضامین اخلاق و رومان، داخلی آہنگ سبھی کچھ طے ہے اور ان سے تجاوز کی اجازت نہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ ان پابندیوں کے اندر رہ کر نئے مضامین ڈھونڈ نکالے اور اپنی انفرادیت کا لوہا منوالے۔

اسی اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ ہے جو تصوف کے تصورات سے عبارت ہے یعنی مضمون آفرینی الفاظ کی ظاہری شکل اور معنویت سے آگے بڑھ کر ان کے باطنی مفہوم اور استعاراتی اور مجازی مفہیم اور متعلقات کی دریافت اور ان کے باہمی رشتوں سے نئی کیفیات کی بساط سجانے کا نام ہے۔ یعنی مضمون آفرینی تخیل کے ذریعے الفاظ کی باطنی معنویت کی بازیافت اور اس باطنی معنویت سے الفاظ کے درمیان نئے رشتوں کا ادراک و عرفان ہے اور شاعر جتنا بڑا ہوگا اس کے ہاں مضمون آفرینی کی یہ کیفیت اتنی ہی زیادہ تیز و دار اور کیفیت سے بھرپور ہوگی۔ تصوف کے نزدیک پوری کائنات محض ایک استعارہ ہے اور اس کی ظاہری شکلیں اور اشیا محض علامت ہیں ایک ایسا مجاز ہیں جو حقیقت کا اشارہ یہ فراہم کرتا ہے۔ مضمون آفرینی اسی ادراک و عرفان کی شاعرانہ شکل ہے اور نئے جمالیاتی کیفیت کو پیدا کرتی ہے۔

اس مرحلے پر اس کی صراحت ضروری ہے فارسی شاعری نے لفظ کو مضمون آفرینی کی بنیاد کے طور پر جتنا اور جس انداز سے برتا ہے اس کی نظیر دوسرے کسی ملک کی ادبیات میں شاذ و نادر ہی ملے گی اور اس روایت کو اردو میں بڑا فروغ حاصل ہوا۔ مغرب میں بیسویں صدی کی تنقید کے ایک

دہستان نے شاعری کو محض الفاظ کے نئے امکانات کی تلاش کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش فارسی اور اردو شاعری کی صدی پہلے سے کرتی آئی ہیں۔ مثلاً غزل کی بنیاد ردیف اور قافیہ پر ہے اور ردیف اور قافیہ کا استعمال خود مختلف قسم کے مضامین تجویز کرتا ہے اور شاعر اپنے خیالات و جذبات کو ظاہر کرنے کے بجائے اکثر محض قافیہ کی کھنک اور ردیف کے اشارے پر ایسے مضامین باغ و عنبر پر مجبور ہو جاتا ہے جن کو شاید وہ عام طور پر نہ باندھتا چنانچہ اردو اور فارسی میں متعدد شعرا نے محض قافیہ اور ردیف کی خاطر تصوف یا عشقیہ مضامین محض قافیہ کے کھلے اور ردیف کے آہنگ کی وجہ سے باغ و عنبر میں ہیں اور وہ صوفی یا عاشق کے خیالات قرار پا جاتے ہیں۔

جدت ادا (نفر گوئی)

جدت ادا یا نفر گوئی مضمون آفرینی کی توسیع ہے اس کی مختلف شکلیں ممکن ہیں اور اس پر اسرار کیفیت یا اہمیت کا اظہار شاعری کی اپنی انفرادیت سے ہوتا ہے جب اس کے ہر شعر پر اس کی اپنی شخصیت کے انوکھے پن کی مہر ثبت ہو اور وہ شاعری میں کیفیت اور تاثیر پیدا کر دے تبھی اس کی شاعری پر نفر گوئی کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ مراۃ الشعر میں عبدالرحمن صاحب نے جدت ادا پر ایک اگلی باب قائم کیا ہے اور اسے شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ دراصل نفر گوئی کی جڑیں عذرت احساس اور جدت ادا تک پہنچتی ہیں تلاش لفظ تازہ اس کا اہم جزو ہے اور تاثیر اس کی اہم کڑی۔ تاثیر دراصل ایک پر اسرار کیفیت ہے جس کے لیے ایک اور اصطلاح سوز و گداز کو بعض نقادوں نے اور خود اکثر فن کاروں نے شرط اول قرار دیا ہے۔ سوز و گداز سے دل میں نری اور درد مندی پیدا ہوتی ہے اور یہی درد مندی ان عمومی کیفیات و جذبات تک رسائی فراہم کرتی ہے جو فرد اور اجتماع میں مشترک ہیں اور شاعری کو اس کے دور کی زبان اور اس کے ہم عصروں کا بیان بناتی ہے یوں بھی سوز و گداز کو تصوف کی اصطلاح میں بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کے ذریعے عرفان حیات ممکن ہے یہی نہیں بلکہ سوز و گداز ہی صفات کی گرد و دور کر کے ذات کی روشنی تک پہنچاتے ہیں اور انسان کو مایا مومہ سے نجات دلا کر حقیقت کے ادراک کا راستہ دکھاتے ہیں اس لحاظ سے سوز

دگداز گویا تا شیر کلام کی کلید اور نغمہ گوئی کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔
نغمہ گوئی محض مضمون آفرینی نہیں ہے بلکہ جمالیاتی کیفیت کی ایسی باز آفرینی ہے جس پر فن کار کی شخصیت کی مہر ہو اور روش عام سے ہٹ کر اس کیفیت میں انوکھا پن پیدا کرے۔ اس ندرتِ احساس سے حقیقت اور فن کے رشتے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ فن یہاں محض حقائق کی وقادارانہ عکاسی نہیں رہ جاتا بلکہ احساس اور تخیل کے ذریعے نئے فنی حقائق کی تشکیل اور ان کے باطنی عرفان اور ان کے درمیان نئے رشتوں کی بازیافت بن جاتا ہے۔

رنگینی کلام

رنگینی کلام کو تنقیدی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس رنگینی سے محض الفاظ کی رنگینی مراد نہیں لی گئی ہے بلکہ شعر سے پیدا ہونے والی کیفیت کی رنگینی مراد ہے۔ شعر میں الفاظ اول تو راست لغوی معنوی میں استعمال نہیں ہوتے پھر ان کے استعمال کی مختلف مجازی سطحیں ہوتی ہیں یہی لفظ کہیں تشبیہ ہے تو کہیں استعارہ، کہیں مجاز مرسل ہے تو کہیں کنایہ، کہیں علامت ہے تو کہیں ایہام اور ان حیثیتوں سے ان کے درمیان مختلف قسم کے رشتے ابھرتے ہیں اور نئے تلازمے پیدا ہوتے ہیں پھر ہر لفظ کی اپنی موسیقی اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی مجموعی موسیقی بھی ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی محاکاتی یا تصویری فضا اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی بصری تلازموں سے پیدا ہونے والی فضا ہوتی ہے اور رنگینی اسی موسیقی اور اسی تشابی فضا سے پیدا ہونے والی کیفیت ہے جس کی تشریح ممکن نہیں۔ یہ درست ہے کہ فارسی تنقید ان تصورات کی فلسفیانہ توجیہ نہیں کر سکی ہے اور نہ کبھی ان تصورات اور تنقیدی اصطلاحوں کی مغربی طرز پر تشریح اور توجیہ کی گئی ہے لیکن فارسی تنقید میں جس پر اسرارِ ذوقِ سلیم کو اسل معیار بنایا گیا ہے وہ اسی قسم کے تصورات سے عبارت ہے۔

تغزل

تغزل کا تعلق غزل سے نہیں ہے بلکہ جسے تغزل قرار دیا گیا وہ واقعات اور حقائق کے

خارجی کے بجائے ان کے داخلی احساس اور اسی کے ساتھ ساتھ ان سے پیدا شدہ تاثرات کا مرموزی بیان ہے، جس میں صورت، آہنگ اور تمثال کی مدد سے وجد آفریں کیفیت پیدا ہوگئی ہو۔ اس لحاظ سے تغزل ایک ایسی مرکب اصطلاح ہے جو محض غزلوں تک محدود نہیں ہے بلکہ یکساں طور پر شاعری کی ہر صنف میں پائی جاسکتی ہے۔

تغزل کی پہلی خصوصیات حقائق اور واقعات کے معروضی بیان کے بجائے ان سب سے حاصل کردہ تاثرات کا مرتکز نتیجہ کا بیان ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو مغربی طرز تنقید کو شرقی اور بالخصوص فارسی تنقید سے بالکل مختلف کرتی ہے۔ تغزل اشیا اور واقعات کا بیان نہیں ہے بلکہ اس بیان میں خود بیان کرنے والے کی شمولیت اور شرکت سے پیدا شدہ تاثر کا عطیہ ہے اور اس تاثر میں تخلیق کار کی شرکت اور اس کے اپنے تاثر کی قربت اور شمولیت جتنی زیادہ ہوگی اسی قدر اس کی تاثر آفرینی اور تاثر زیادہ ہوگی۔ چونکہ اس تاثر کا بیان خود فن کار کی اپنی داخلی واردات کے حوالے سے ہوتا ہے اس لیے اس میں ارتکاز کا پہلو بیانہ کے محاکاتی پہلو کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی ارتکاز کے نتیجے کے طور پر ہر لفظ میں نئی قوت اور نئی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ ہر لفظ اپنے دامن میں معنی اور کیفیت کی ایک دنیا سمیٹے ہوتا ہے اور اس ارتکاز میں چونکہ داخلی تاثر کی شدت اور وسعت کو داخل ہوتا ہے اس لیے اس میں ایک نئی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

تغزل کی یہ کیفیت اہلیٹ کی شاعری کی تینوں آوازوں سے مختلف آواز ہے کیونکہ اس آواز میں نہ محض خود کلامی ہے نہ تبلیغ و ترسیل اور نہ محض معروضی چٹکیش۔ یہاں داخلیت اور خارجیت کا ایک لطیف امتزاج ہے جس میں مشاہدے سے زیادہ حسن احساس اور حسن ادا کو دخل ہے اور بیان کے بجائے نتیجہ احساس یا خلاصہ تاثر سے واسطہ ہے۔ اسی کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مشاہدے کے بجائے لطافت احساس اور پھر لطافت احساس کے بجائے روایت کے انوکھے استعمال اور پھر خیال بندی کے وسیلے سے ندرت ادا پر زور دیا جانے لگا۔ اسی کی طرف محمد حسین آزاد نے نظم آواز کے دیباچے میں اور آب حیات میں اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”شعراے فارسی، جس شے کا ذکر کرتے ہیں، صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے

بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھاپا برا سمجھا ہوا ہے اس کے
لوازمات کو شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں مثلاً پھول کو زناکت رنگ اور خوشبو
میں معشوق سے مشابہ ہے جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حسن کے انداز دکھانا
ہو تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔ ۱۔

اسی نے خیال بندی کو رواج دیا اور محض الفاظ کے ذریعے مضامین اور کیفیات کی باز
آفرینی کی کوششوں کا آغاز کیا جو بعد میں شعریت اور تغزل کے صحیح مفہوم کی جگہ روایت پرستی اور
تصنع کے فروغ کا باعث ہوا۔

بندش کی چستی

بندش کی چستی کی اصطلاح عام طور پر اسلوب سے متعلق ہے لیکن درحقیقت اس کا تعلق
محض تکنیک اور طرز ادا ہی سے نہیں بلکہ پورے تخلیقی عمل سے ہے۔ بندش کی چستی الفاظ کا ایسا
استعمال ہے جو تعداد میں کم سے کم ہوں اور کیفیت کو اس طرح احاطہ کر سکتے ہوں اور ان میں کوئی
ڈھیلا پن یا گنگنک نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ الفاظ و معانی اضافی ہیں لیکن مذاق سلیم لفظوں کے درمیان تمیز
کر سکتا ہے اور ہر دور کا ذوق اپنے طور پر الفاظ کی بے جا طوالت اور غیر ضروری صراحت سے بھی
پرہیز کرتا رہا ہے اور ان کے گنگنک ایہام اور تعقید سے بھی بچتا رہا ہے۔ اس لحاظ سے بندش کی چستی
لفظ اور معنی، اظہار و احساس کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کا نام ہے۔ محمد حسین آزاد
نے آب حیات میں اور شبلی نے شعر العجم میں ایک شعر پر شیخ علی حزیں کی اصلاح کا ذکر اس ضمن میں
کیا ہے:

یہ چوری بہ دست آں نگار ناز میں دیدم
بہ شاخ صندلیں پیچیدہ مار آستیں دیدم
اس شعر کے آخری کلمے حذف کر کے اس کی اصلاح اس طرح کی:

سہ چوری بہ دست آں نگارے
بشاخ مندلیں پیچیدہ مارے

اس اصطلاح کو بندش کی چستی کی مثال کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں لفظ کو احساس اور بیان دونوں کے ارتکاز کا پیکر قرار دیا گیا ہے اور لفظ میں یہ ارتکازی کیفیت جس قدر زیادہ ہوگی اسی قدر تہہ داری، توانائی اور بلاغت میں اضافہ ہوگا۔

اختتامیہ

آخر میں ہمیں ایک بار پھر مشرقی اور مغربی تصورات فن کے باب میں ہاس کے نظریات کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ اس تفریق کو شاید غیر ضروری تعیم کہا جاسکتا ہے اور یقیناً مغرب اور مشرق کے فن اور ادبیات میں استثنائی نمونے بھی بہت ہیں لیکن ان سب کے باوجود ہاس کی یہ تفریق مشرقی اور مغربی تصورات اور بالخصوص فارسی اور انگریزی ادب کے تنقیدی تصورات کے درمیان امتیاز اور مماثلت کے متعدد نکات ضرور فراہم کرتی ہے۔

۱. مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جارہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے اسی لیے فن اور حقیقت کا جو رشتہ افلاطون اور ارسطو اور ان کی پیروی میں یورپی ادب نے اختیار کیا وہ مشرق کے لیے بالعموم اور فارسی تنقید کے لیے بالخصوص قابل قبول نہیں تھا۔ اسی لیے المیہ کا ارتقا نہیں ہوا اور اسی لیے آرٹ میں خارجیت محاکات اور رزمیہ شاعری کے بجائے داخلیت، رموز علامتیت اور تاثراتی شاعری کا عروج ہوا۔

۲. مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حیات میں اور جبلت کی اسی ضابطہ بندی کا ایک نتیجہ اصناف کی ضابطہ بندی اور مضامین اور ساخت کی درجہ بندی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ روایت کی جو گرفت فارسی ادب کے ذریعے رائج ہوئی اسے جبلت انسانی کا کلیہ سمجھ کر اختیار کیا گیا۔ اس میں اضافیت یا تغیر و تبدل کے تاریخی ارتقا کی گنجائش کم تھی اور اس لیے متعینہ سانچے کے اندر رہ کر نغمہ گوئی اور ندرت ادا کے کمال دکھانے ہی کو فن سمجھا گیا اور مضمون آفرینی کی ایک نئی شکل وجود میں آئی۔

3. شرق میں بس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کی۔ کم سے کم فارسی شاعری کے پیش نظر تسلیم کرنا ہوگا کہ یہاں اظہار بھی مشاہدے کے بجائے حیات کے ذریعے ہوا ہے اور حیات سے مرکب انھیں تاثر پاروں نے شعر کا تانا بانا ہے۔ اس طرح فارسی شاعری کو بنیادی طور پر مشاہدات اور حیات کے بجائے سانچوں اور مضامینوں Patterns and Motifs کی شاعری قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مغربی تصورات سے موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فارسی شاعری نے حقیقت کا ایک ایسا تصور پیش کیا جس میں فن کار کی شرکت اور شمولیت حقیقت فن کار کی شخصیت اور فن کی روایت سے مل کر تشکیل پزیر ہوتی ہے اور اس کی تشکیل میں محفل بھی شامل ہے اور احساس و اظہار کا جادو بھی۔

کتابیات

1. اردو تنقید کی تاریخ (جلد اول)، المآلہ آباد، مسیح الزماں
2. بحالیات کے تین نظریے (لاہور): نصیر احمد ناصر
3. چہار مقالہ: نظامی عروضی سمرقندی
4. مراۃ الشعر (اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ایڈیشن): عبدالرحمن
5. دبیر مجسم: اصغر علی رومی (لاہور)
6. ہماری شاعری (لکھنؤ، نواں ایڈیشن): مسعود حسن رضوی
7. بحر الفصاحت: نجم الغنی (لکھنؤ)
8. آب حیات: محمد حسین آزاد
9. شعر العجم: شبلی

امغربی یورپ میں تنقیدی نظریات کا فروغ

افلاطون اور ارسطو نے حقیقت کی نقل کا جو منصب ادب کو سونپا تھا اس کی تشریح نشاۃ ثانیہ کے یورپ تک کچھ اس انداز سے ہوتی رہی کہ اس میں تخیل کا عنصر دب کر رہ گیا گویا ادب اور فنون لطیفہ کا فریضہ محض مشاہدہ حقیقت اور نقل حقیقت تک محدود تھا اور اس سلسلے میں 'حقیقت' کا جامد اور کسی قدر غیر تغیر پذیر تصور پیش نظر رہا۔ شاید افلاطون اور ارسطو دونوں کا یہ مدعا نہ تھا مگر ان کے خیالات کی توجیہ و تشریح میں شارمین خرد اصل مصنفین سے کہیں آگے بڑھ گئے اور یورپ کے اکثر نقاد اپنے طور پر افلاطون اور ارسطو کے تصورات کو زیادہ سے زیادہ میکا کی اور سطحی بنانے میں لگے۔

یورپ میں غالباً ڈرائیڈن (Dryden) پہلا مصنف تھا جس نے اس اندھی تقلید کے خلاف آواز بلند کی۔ اس نے کہا کہ افلاطون اور ارسطو نے تنقید کے جو اصول وضع کیے وہ ان کے دور کے لیے تھے اور اس دور کے ادبی کارناموں کو سامنے رکھ کر وضع کیے گئے تھے۔ اگر آج کے دور میں افلاطون اور ارسطو زندہ ہوتے اور ہمارے دور کے ادبی شہ پارے ان کے پیش نظر ہوتے تو شاید وہ مختلف نتیجے نکالتے اور ادبی تنقید کے نئے ضابطے بناتے۔ یہی نہیں ان کے اصول و ضوابط میں یونان کے معاشرے اور اس ملک کی اپنی روایات کو بھی دخل تھا۔ گویا ادبی تنقید کے اصول ہمیشہ زمان و مکان اور معاصر ادب پاروں سے متعین ہوتے آئے ہیں اور غالباً ایسے کسی ضابطے، قاعدے کا تصور ممکن نہیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ہواور ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر یکساں طور پر منطبق کیا جاسکتا ہو گویا ڈرائیڈن نے ایک طرف تو افلاطون اور ارسطو کی اندھی تقلید سے ادبی تنقید کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور دوسری طرف قوی ادب کا ایک دھندلا سا تصور پیش کیا کہ ہر دور اور

ہر ملک کا ادب اپنا مخصوص مزاج اور کردار رکھتا ہے اور تنقیدی ضابطے اسی مزاج اور کردار کو پیش نظر رکھ کر بنائے جانے چاہئیں۔

لیکن ان دونوں کارناموں سے بڑا کارنامہ اس کی 'تخیل' کی اصطلاح تک رسائی ہے۔ ڈرائیڈن اس اصطلاح کی ساری ہارکیوں تک نہیں پہنچا مگر اس نے تخیل کو مشاہدے کا وسیلہ قرار دیا جس کے بغیر اظہار ممکن نہیں۔ اس نے تخیل کو ایک ایسی قوت کی شکل میں دیکھا جو شاعر کے تخلیقی صلاحیتوں کے لیے خام مواد فراہم کرتی ہے۔ جس طرح لوہار کے لیے لوہے کے چھوٹے بڑے ٹکڑے فراہم کیے جاتے ہیں اور وہ اگر ماہر فن کار ہے تو اس خام مواد کو خوب صورت سانچوں میں ڈھال لیتا ہے اسی طرح مشاہدے کے ذریعے خام مواد کی فراہمی تخیل کے ذریعے ہوتی ہے اور اس خام مواد کو کئی ترتیب دینے میں بھی یہی تخیل نئی وحدت قائم کرتی ہے اور نئی کامیابیاں حاصل کرتی ہے۔ تخیل کی یہ تعریف گویا اس سوال کا جواب بھی فراہم کرتی تھی کہ ایک ہی صورت حال میں ایک ہی قسم کے دفن کار ایک ہی شے کی تصویر دو مختلف شکلوں میں کیوں بناتے ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ ہر فن کار کا (بلکہ ہر شخص) کا تخیل الگ الگ ہوتا ہے اور جب وہ اپنے تخیل کے ذریعے صورت حال یا کرداروں کا بیان کرتا ہے یا اپنے تاثرات بیان کرتا ہے تو وہ حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نہیں کرتا، کربھی نہیں سکتا بلکہ اس کے برخلاف وہ اپنی مشاہدہ کی ہوئی معروضی حقیقت کا اپنے تخیل کے ذریعے دیکھا ہوا اور محسوس کیا ہوا رخ بیان کرتا ہے۔ اس تعریف کے مطابق تخیل محض کوئی فرضی خیالی یا غیر مرئی تصورات اور موہوم پیکر تراشی کرنے والی قوت نہیں ہے بلکہ ایک ایسی قوت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور پھر مختلف مشاہدات کی مناسب ترتیب کرتی ہے اور انھیں اصل کے مطابق ڈھالتی ہے۔

اڈمنڈ برک (Edmund Burke) نے تخیل (Imagination) کو داپے (Fancy) سے متینز کرنے کے لیے مشاہدے کے عمل کی اور زیادہ گہرائی سے چھان بین کی، مشاہدہ حواس کا عمل ہے اور حواس کا ہر عمل کسی نہ کسی قسم کے نتیجے تک پہنچاتا ہے اور کسی نہ کسی قسم کی حس یا Sensation پیدا کرتا ہے۔ فنیسی حواس سے حاصل ہونے والی جزئیات میں ضروری ربط

درتیب پیدا کر کے مشاہدے کے عمل کو مکمل کرتی ہے جب کہ تخیل اس سے ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے وہ مختلف مادی اشیا کے مشاہدے سے حاصل ہونے والی حیات کو کسی ایک نئے مرکب میں ڈھال دیتا ہے جس کا کوئی مادی وجود نہ ہو گویا وہ موجود اشیا سے مختلف تفصیل اور مختلف جزئیات حاصل کر کے ایک غیر موجود، فرضی شے یا فرضی تصور میں ڈھال دیتا ہے۔ اس اعتبار سے تخیل کی بنیاد ایسی اشیا کے اجزا پر ہوتی ہے جو واقعتاً وجود رکھتے ہیں لیکن ان اجزا سے مل کر جو کل ترتیب پاتا ہے وہ عقلی مرکب غیر حقیقی ہو سکتا ہے اور ممکن ہے خارجی دنیا میں اس کا کوئی وجود نہ ہو۔

تخیل کا ایک پہلو یادداشت ہے جو گزرے ہوئے واقعات اور پرانے مشاہدات کے مختلف ضروری اجزا کو محفوظ رکھتی ہے اور انھیں مناسب اور موزوں پیکر کے اجزا کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران مشاہدے سے گزرنے والے واقعات، کردار اور اشیا کے مختلف نکلروں میں تبدیل کرتی جاتی ہے اور ان کے غیر ضروری اجزا اور فاسد اور کریہہ عناصر کو خارج کرتی جاتی ہے۔ کھار س یا تزکیے کا یہی عمل ہے جو بھیانک اور کریہہ واقعات اور کرداروں کی نقل میں بھی حسن، کیفیت اور کشش پیدا کرتا ہے اور اسی کو ورڈز ورتھ نے اپنے مشہور تنقیدی جملے 'حالات سکون میں جمع کردہ جذبات' Emotions Recollected in Tranquility کے ذریعے ادا کیا ہے۔

ورڈز ورتھ کی مراد یہ ہے کہ جب شاعر کسی تجربے سے گزرتا ہے اس وقت وہ اس کیفیت سے اس طرح متاثر ہوتا ہے کہ اس کے دل و دماغ پر ایسی کاغلبہ ہوتا ہے اور وہ اس تجربے کی کیفیت کے بیان پر قادر نہیں ہوتا، لیکن جب اس تجربے کی شدت کم ہو جاتی ہے تو شاعر اس تجربے اور اس سے پیدا شدہ جذبے کو معروضی طرز پر دیکھنے اور کسی قدر قاصطے سے محسوس کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور اسی وقت وہ تجربے کی شدت سے کیفیت کے معروضی سکون تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک کیفیت کی اس بازیافت میں یادداشت اور تخیل دونوں کا عمل دخل ہوتا ہے تخیل کی یہ تیسری جہت ہے۔

اس مرحلے پر یہ یاد دہانی ضروری ہے کہ ورڈزورٹھ کا زمانہ رومانویت کے عروج کا زمانہ تھا۔ انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے یورپ میں نہایت دور رس تبدیلیاں پیدا کر دی تھیں۔ شہنشاہیت کے خاتمے کے ساتھ ساتھ جاگیر داری کا زوال اور متوسط طبقے کا عروج ہو رہا تھا، جس کا ایک رخ یہ بھی تھا کہ کلاسیکی روایت پرستی کی جگہ انفرادیت پرستی اور تھلید کی جگہ تجربے، سر عقل پسندی کی بجائے جذبے کی شدت اور تخیل کی فراوانی کا بول بالا تھا۔ متوسط طبقے نے اجتماع کے بجائے فرد پر زور دیا اور فرد کے احساسات و جذبات کی تصویر کشی مادی حقائق اور اجتماعی روایت کے سانچوں کی عکاسی سے زیادہ اہم قرار پائی۔ اسی لیے نقل کی جگہ تخیل پر اور روایت پرستی کے بجائے انفرادیت پسندی پر زور دیا جانے لگا۔

تخیل کے نظریے کو فلسفیانہ معنویت بخشنے میں جرمن مفکرین کا نہایت اہم مقام ہے۔ ہملہولڈ، ہلیگل اور ہرڈ نے تخیل کو نیا رخ اور نیا انداز نظر بخشا، جس طرح کانٹ نے اپنی مشہور تصنیف Critique of Judgement میں آرٹ کو فوری اور مادی مقاصد کے آزاد سرگرمی قرار دیا تھا اور اس سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو مقصود بالذات مانا تھا۔

’تخیل‘ کے اس نئے تصور سے مغرب میں ادبی تنقید کے نئے دور کا آغاز ہوا اور اس نئی تنقیدی فضا کو اسی اصطلاح کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

کتابیات

1. Kant : Critique of Judgement
2. Scott : James Making of Literature
3. Rene Wellek : A History of Modern Criticism, Vol. II
4. Wimsat 7 Brooks : Literary Criticism : A Short History

تخیل

کلاسیکی دور ضابطوں کی تلاش سے مطمئن ہو چکا تھا کہ نشاۃ ثانیہ، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے زندگی کے پرانے نظام کو درہم برہم کر ڈالا۔ میر خاندان پر مبنی مشترکہ خاندانوں کا نظام ٹوٹنے لگا۔ دیہی معاشرت کی جگہ کارخانوں کے ارد گرد شہروں کا عروج ہوا۔ دیہات سے لاکھوں انسان اپنا گھر بار چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں شہروں میں آئے۔ متوسط طبقے جو تجارتی اور اقتصادی طور پر خوش حال ہونے لگے تھے، اب دیر سے دیر سے سیاسی قوت کے لیے بے چین ہونے لگے۔ رومانویت اسی نئے نقطہ نظر کا اظہار تھی۔ مشین اور اس کے پیچھے کارفرمائیں اور ٹکنالوجی نے انسان کے لیے لگرو عمل کے بے اندازہ امکانات کے دروازے کھول دیے۔ اس نے انسان کو پرکشش کارحوصلہ اور اعتماد بھی بخشا اور فطرت کی طرف واپسی، دیہات کی آزاد فضا کی لٹک اور ماضی سے جذباتی وابستگی بھی پیدا کی۔

اسی رومانوی فکر کا اظہار جمالیات اور ادبی تنقید میں تخیل کے نظریے سے ہوا۔ اس کا سب سے واضح اظہار جیم بولڈ (1767-1835ء) کے اس بیان سے ہوتا ہے کہ انسانی زندگی یکساں¹ آدرش کی طرف کا مزن ہے اور اس یکساں آدرش کے اظہار کے لیے انسانی فطرت ہزاروں روپ اور لاکھوں رنگ اختیار کرتی ہے۔ انسانی زندگی کے یکساں آدرش کی طرف اس اجتماعی سفر میں انسانوں کے درمیان رابطے اور رشتے پیدا ہوتے ہیں اور علامتوں² کے عالمی نظام کی پہچان (زبان

1. Human life tends towards a uniform ideal as Nothing short of this tremendous wealth and of various forms are needed to expressfully the nature of Man.
2. The best approach to an anthropology of the tract universal scope is the study of various systems of signs arising out of human inter-course

جس کا صرف ایک حصہ ہے) کے ذریعے انسانی زندگی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔
 اسی عالمی نظام کی ایک شکل فن ہے۔ آرٹ فطرت کو حقیقت کی حیثیت سے درہم برہم¹
 کر کے اس کی ترتیب نو کا نام ہے اور یہ ترتیب فو تخیل کی مدد سے ممکن ہے اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ
 فن تخیل کے ذریعے فطرت کی تشکیل نو کا نام ہے۔

Art is the reproduction of Nature through Imagination
 اس تخیلی تشکیل کا اظہار تخلیقی عمل کی تین منازل میں ہوتا ہے جسے Determinate
 objectivity تجربے کے محرک خارجی شے یا واقعے Lively sensuous
 Representation محرک سے حیاتی وابستگی اور مانوسیت اور Objective structure
 based on Laws مضابطوں پر مبنی حیاتی تحریک کے معروضی اظہار کے لیے سے تعبیر کیا گیا ہے۔
 اس عمل کو ہمبولڈ نے ایک جملے میں آرٹ کے منصب کی نشان دہی کرتے ہوئے بیان کیا ہے:

"To take the world as an alien object and then return it
 as an assimilated object, bearing the marks of free
 creation."

یہ آزادانہ تشکیل نو تخیل کے ذریعے ہی ممکن ہے۔
 ہگل (1759-1805ء) نے تخیل کی اسی قوت کو فن کے دائرے سے آگے لے جا کر
 اخلاق اور تعلیم و تربیت کے وسیلے کے طور پر دیکھا۔ انسان کی حیاتی توانائی بڑھتی جا رہی ہے، اس
 کا دل لالچ اور حصول زر اور اس قسم کی دوسری ترغیبات سے معمور ہے اور یہ لالچ اس کی پوری
 شخصیت اور معاشرے کی صحت کے لیے خطرہ ہے۔ لالچ اور آرزو پرستی کے اس طوفان پر قابو پانے
 کے لیے سب سے اہم وسیلہ جمالیات ہے۔ جمالیاتی احساس توازن پیدا کرتا ہے اور توازن ہی
 سے پیدا ہوتا ہے۔ جمالیاتی حس کو بیدار کرنا ضروری ہے۔ یہ جمالیاتی حس فرد اور معاشرے میں

1. Art consists in the destruction of Nature as reality and
 reconstruction as product of the imaginative power

بیرونی جبر کے بغیر ایک اندرونی اور رضا کارانہ نظم و ضبط پیدا کرتی ہے۔ اس کی مثال شکر نے بچوں کے کھیل سے دی۔ کھیل کے ضابطے اور قاعدے جبر سے منوائے نہیں جاتے مگر بچے خود یہ ضابطے خوشی خوشی برتتے ہیں اور اس طرح ڈسپلن سیکھتے ہیں اور بہتر انسان بنتے ہیں۔ ان کا تخیل ضابطے کی حدود میں رہ کر بیدار ہوتا ہے اور نئی شکلیں اختیار کرتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے تخیل حقیقی علم اور حقیقی ضابطے کی بنیاد ہے۔ بقول نو داکس (1772-1801ء) شاعر جس قدر زیادہ شاعرانہ ہوگی اسی قدر زیادہ حقیقی ہوگی۔ شاعر اور مفکر کے درمیان امتیازات محض مصنوعی اور باطل ہیں اور عقل و استدلال دراصل شاعری کے تابع ہیں کیونکہ شاعری عالمی وجود کی ان گہرائیوں کو ظاہر کر دیتی ہے جو شاید خواب ہی کی گرفت میں آتے ہیں اور انسانی وجود کی اس عمیق ترین پرت تک پہنچے بغیر انسان کو پہچانا جاسکتا ہے نہ اس کی شخصیت اور اس کے معاشرے کی پیچیدگیوں کو سمجھا جاسکتا ہے۔

’رومانویت‘ کے جینا گروپ کی سربراہ فریڈرک ہلیگل (1772-1829ء) نے کائنات کے تصورات کے جمالیاتی نظریے سے اثر قبول کر کے اس کا زیادہ وضاحت اور تہہ داری کے ساتھ تجزیہ کیا۔ جمالیاتی احساس Multiplicity unity and totality رنگارنگی، وحدت تاثر اور تکمیل سے عبارت ہے اور یہ خصوصیت کسی فن پارے میں زندگی، تمول اور بہتات Plenty richness and life اور طرزِ ادا اور اسلوب میں توازن، حسن ترتیب، کمال فن یا خلاقی سے harmony, organisation perfection or divinity حاصل ہوتی ہیں اور اس لحاظ سے تخیل بیرونی ضابطے کے بجائے اندرونی ہم آہنگی کا اظہار اور اس کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ اگر فن کسی ’حقیقت‘ کی ’نقل‘ ہے تو وہ ’حقیقت‘ اشیاء اور واقعات سے کہیں زیادہ اس خرافات، مصنیات، افسانہ و افسوں میں ظاہر ہوتے ہیں جو انسانی لاشعور کی ترجمانی کرتے ہیں اور انسان کے حقیقی وجود کی غماز ہیں۔ ہلیگل نے اسی لیے Myth یا مصمیاتی افسانے کو تمام فنونِ لطیفہ کی بنیاد قرار دیا ہے اور ’فن کو کسی قوم کی حقیقی زندگی کا جامع خلاصہ بتایا ہے۔ ہلیگل فن کا معیار یونانی آرٹ کو قرار دیتا ہے مگر اس پر اصرار کرتا ہے کہ یونانی آرٹ کی تکمیل روحِ عصر کے مطابق

ہونی چاہیے۔ خلیج کے نزدیک آرٹ کی پرکھ ان شہ پاروں کی روشنی میں اور ان کے تقابلی عی میں کی جاسکتی ہے جو مدت مدید سے تقریباً متفقہ طور پر مثالی اور معیاری مانے جاتے رہے ہیں۔
 ڈین پال (1763-1825ء) نے نقالی کے نظریے کو ایک نئے رخ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک فن فطرت کی ظاہری پہلو کی نقل نہیں بلکہ اس کے اندرونی سانچے کی معنویت کی ترجمانی ہے۔ یعنی کسی شے یا واقعہ یا کردار کے مرکزی نکتے اور اس کی مرکزی معنویت کو فن کار اپنے طور پر دریافت بھی کرتا ہے اور اس کی اپنے طور پر ترجمانی بھی کرتا ہے اس اعتبار سے فن کار پوری انسانیت سے مخاطب ہوتا ہے اور ہر فرد میں پورے انسانی وجود کے مرکزی مسائل کا عکس دیکھتا ہے۔ تاہم غیر معمولی طور پر ذہین فرد ہی نہیں ہوتا بلکہ اپنے دور کا نمائندہ اور روح عصر کا مظہر ہوتا ہے۔ جس طرح ہر دور اپنے ضمیر اور اپنے شیطان ساتھ لاتا ہے اسی طرح ہر شاعر اپنا فرشتہ (مہم فہمی) اور اپنا شیطان خود تخلیق کرتا ہے اور ان دونوں سروں کے درمیان اس کی اپنی شخصیت کی تکمیل میں اسے جس قدر کامیابی یا ناکامی ہوتی ہے اسی سے اس کی عظمت یا کمزوری کا تعین ہوتا ہے۔ ہر کردار میں قوت فطری جہات میں ہوتی ہے اور مستقبل کا احساس بھی مضمر ہوتا ہے اور ماضی اور مستقبل کا یہی احساس شاعر کے تخلیقی عمل کو سرکار لاتا ہے۔

اسی بنیاد پر اے میں وہ ادیب کے مختلف لمحوں کی شاعت کرتا ہے۔ جب ادیب محدود اور متعین کو لامحدود اور غیر متعین حقیقت سے تاپتا ہے تو نتیجہ طور و حراج کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح جب لامحدود اور غیر متعین حقیقت کو محدود اور متعین سے تاپتا ہے تو نتیجہ حیرت اور اہتر از کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ہر حراج کے ایک ہاتھ میں ایسے کاغذ ہوتا ہے۔

گوئے (1749-1832ء) کو بجا طور پر کلاسیکی اور رومانوی طرز فکر کا عظم کہا گیا ہے۔ تخلیقی سطح پر ڈراما کا دست ان دونوں سمتوں کا احتراج ہے جب کہ اس کا ناول 'در قمر کی داستان' غم خالص رومانوی اضطراب اور جذباتیت کی داستان ہے۔ تنقیدی سطح پر گوئے فن میں فکر کی گہرائی اور توانائی کا قائل ہے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب شاعر فرد کو عالمی اور آفاقی وجود کے مظہر کے طور پر دیکھے اور ہر قطرے میں دریا دیکھے اور ہر واقعے میں ضمیر کا نکات کی دھڑکنیں محسوس کرے

سکے۔ اس صورت میں شاعر کے اپنے ذاتی اور فنی تجربات بھی محض انفرادی اور ذاتی نہیں ہو سکتے بلکہ ان کے پیچھے عالمی اور آفاقی حقیقتوں کا عکس ہوگا جس تک پہنچنے کے لیے معروضیت کی ضرورت ہے اس اعتبار سے جو شاعر اپنے ذاتی دلچسپیوں والے موضوعات اور فنی پسند اور ناپسند کے موضوعات سے جتنا آزاد ہوگا اور جس قدر معروضی ہوگا اسی قدر زیادہ بالغ نظر اور جمالیاتی طور پر بالیدہ ہوگا۔ اسی معروضیت کا ایک نتیجہ ہوتا ہے کہ اپنے ذاتی تجربات میں سے بھی درد و غم کی آلودگی کو شاعر خارج کرنے کے بعد انھیں موضوع فن بناتا ہے اسی بنا پر گوئے نے دستور کی ہر تہذیب کو ترجیح دی ہے کیونکہ دستور کی ذاتیات اور ذاتی تجربے کے درجے سے بے نیاز نہیں ہو پاتا۔

تجربے کی معروضیت، تہذیبی اور آفاقی عمومیت قائم رکھنے کے لیے شاعر کا... فطرتاً ہی ہونا ضروری ہے وہ فطرتاً ظاہر کیے جانے والے خیالات سے ہم آہنگ ہو جو کچھ وہ بیان کرتا ہے وہی اسے ہونا چاہیے، اس کے احساسات حقیقی ہوں، اس کے اپنی شخصیت کا دیانت دار حصہ ہوں اور اچھے خیالات اور اعلیٰ افکار و اقدار کی طرف آزاد اور مصوم بچوں کی طرح آئیں۔ اسی صورت میں وہ اپنی شخصیت کو تجربے کی واقعیت اور آزادانہ سلیبت میں دخل انداز ہونے سے بچا سکتا ہے اور فن کو ایک آزاد، خود مئی وحدت کی شکل دے سکتا ہے۔ اس شکل سے حاصل ہونے والی عورت و اکہار کی نظر ادبیت ہی فن کا مقصد ہے اور اسی سے فن پارے کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اسی لیے گوئے نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ نظم کی حقیقی توانائی پلاٹ، احساسات، الفاظ یا اشعار میں نہیں بلکہ اس کے مرکزی تاثر میں مضمر ہے۔

2

رومانویت کی اصطلاح پہلی بار بقول ویلک ہائیڈل برک گروپ کے دشمنوں یعنی ارنیم، برنٹانو، گورڈ وغیرہ نے 1808ء میں استعمال کی اور اس نام کے ساتھ ادبی میلان یا تحریک کی نشان دہی 1811ء میں کی گئی۔ 1816ء میں اٹلی کے شہر ملن میں اور 1824ء میں پیرس میں رومانوی ادیبوں کے گروہ بن چکے تھے۔ تنقیدی نقطہ نظر سے رومانویت نے حقیقت کی نقل کے نظریے کو رد کیا

اور تخیل کی مدد سے ادب اور حقیقت کے درمیان ایک نیا رشتہ تلاش کرنے کی کوشش کی۔
 ب: ادب کے لیے ابدی ضابطے وضع کرنے یا انھیں قبول کرنے کے بجائے تاریخی تصور پر زور دیا اور زمان و مکان کے متعلقات کی تنقیدی اور فکری معنویت کو واضح کیا اور
 ج: شاعری کے ایک جذباتی تصور کو رواج دیا۔ شاعری کا یہ تصور جذباتی ہونے کے علاوہ
 علامتی، جدلیاتی اور تاریخی بھی تھا اور اس پر کائنات، ہیگل اور شلر کے فلسفیانہ افکار کے واضح نشانات تھے۔
 حسن اب محض کلاسیکی ضابطے کی تخلیق نہ تھا بلکہ اب اس کی تعریف میں انوکھا پن، حیرت
 اور اجنبیت (strangeness) کی صفات شامل ہو گئی تھیں۔ گویا نئی شہ پاروں اور ان کے ضابطوں
 کو رد نہیں کیا گیا مگر ان ضابطوں میں روح عصر کے اظہار کے لیے نئی گنجائشیں اور نئے لہجے کا جواز
 پیش کیا۔ رومانوی فکر کے تنقیدی مضمرات کی نشان دہی تین بنیادی امور سے کی جاسکتی ہے۔

1. فن: حقیقت کی نقل نہیں

فن حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ حقیقت کے محض ان مرکزی نکات کی ترجمانی ہے جو
 حقیقت کی معروضی شکلوں میں الگ الگ ظاہر ہوتے ہیں اور انفرادی ہونے کے ساتھ ساتھ ہمہ
 گیر اجتماعی اور آفاقی معنویت رکھتے ہیں۔ ان نکات کی دریافت اور ان میں اجتماعیت اور عمومیت کا
 آہنگ تلاش کر لینا فن کار کے تخیل پر منحصر ہے۔ تخیل ابتدائی اور ثانوی سطحوں پر اس معروضیت کو
 ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا وسیلہ ہوتا ہے۔ فن اور حقیقت کے اس نئے رشتے کی نشان دہی
 ایڈیشن برک، ورڈز ورتھ، شیلے اور بطور خاص کولریج کے تنقیدی نظریات کے ذریعے سے ہوئی جن
 کا ذکر آگے آئے گا۔

2. معیاری فن - اور اصول نقد

عام طور پر یونان کے شاہ کاروں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا گیا اور نقد کا اصول تقابلی ہی کو
 قرار دیا گیا کیونکہ جو فن پارے ایک مدت سے اور ارباب نظر کی کثیر تعداد کے لیے معیاری اور

مثالی قرار پائے ہیں اور ان میں مقبول ہوئے اور مستند سمجھے گئے ہیں وہ کسوٹی مانے جاسکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ ان کے ضابطوں کے احترام کے ساتھ روح عصر اور قومی اور علاقائی تقاضے بھرج نہ ہوں اور روح عصر اور علاقائی مزاج ان میں راہ پائے۔ اس کے علاوہ بے ساختگی اور جذبے کی شدت اور توانائی کو بھی تکمیل کے احساس اور بولقلمونی اور رنگارنگی میں وحدت کے ساتھ فن کا معیار اور جمالیاتی کیفیت کا محرک مانا گیا۔

3. فن کی سماجی معنویت اور افادیت

فن کو سماجی اعتبار سے خطرناک قرار دے کر افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے نکال باہر کیا تھا۔ رومانویت نے اسے انسانی تہذیب و تربیت کا بنیاد ٹھہرایا۔ کیونکہ فن محض انسانوں کے مرمومات اور دعوؤں یا ان کی بیرونی زندگی کے بجائے ان کی شخصیت کی باطنی تہوں تک رسائی رکھتا ہے اور انھیں گہرائی کے ساتھ متاثر کرتا ہے اسی لیے گو اس میں بظاہر کوئی اخلاقی تعلیم دی گئی ہو۔ اس سے پیدا شدہ جمالیاتی کیفیت لازمی طور پر احساس توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے اور احساس کو بالیدگی بخشتی ہے۔ اس لیے انسانی شخصیت کی تربیت میں معاون ہوتی ہے بلکہ شلر اور شلیگل کے نزدیک انسان کو اخلاقی طور پر بہتر انسان بنانے کے لیے اس کی جمالیاتی تربیت لازمی ہے۔

تخیل کی تعریف رومانوی مفکرین نے مختلف طریقے پر کی۔ سب سے پہلے اسے واہمہ اور قوت تخیل سے ممتاز کیا گیا۔ قوت تخیل جسے Fancy کا نام دیا گیا۔ برک نے بطور خاص تخیل کے مقابلے میں ایک علیحدہ صلاحیت کے طور پر پہچاننے کی کوشش کی۔ یہ قوت دراصل اشیا کے ادراک اور ان کی پہچان فراہم کرتی ہے۔ جب ہم کسی شے کو دیکھتے ہیں تو ہمارے حواس اس شے کے متعلق مختلف معلومات ذہن کو فراہم کرتے ہیں مثلاً اس کا شہس یا سیال ہونا، اس کا ذائقہ، اس کا لمس، اس کی آواز یا اسی قسم کی دیگر تفصیلات ذہن کی وہ قوت جو اس کے ذریعے فراہم کردہ معلومات کو یک جا کر کے اس سے نتیجہ نکالتی ہے اور پھر اسے یادداشت کی مدد سے پرانے تجربات اور پہلے دیکھی ہوئی اشیا سے مقابلہ کر کے اس کی پہچان فراہم کرتی ہے وہ قوت تخیل یا Fancy ہے۔ یہ قوت

مشاہدہ کے لیے لازمی ہے اور اس کے بغیر انسان کا رشتہ خارج سے قائم ہی نہیں ہو سکتا لیکن یہ کوئی نئی شے یا کوئی نیا تصور اختراع کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اس لحاظ سے کلرچ کے لفظوں میں اسے ابتدائی تخیل Primary Imagination بھی کہا جاسکتا ہے۔

اس کے مقابلے میں تخیل یا کلرچ کے لفظوں میں ثانوی تخیل مشاہدے اور پہچان ہی کی نہیں اختراع کی صلاحیت ہے۔ یہ مشاہدے اور تجربے سے حاصل کردہ احساسات اور تصورات کو نئی ترتیب کے ساتھ نئے سانچے میں ڈھالتا ہے اور اسے نئے رنگ و روپ دیتا ہے۔ اذہن کے لفظوں میں تخیل ایک لوہار کی طرح ہے جو مشاہدات اور تجربات کو تخلیق کی بھٹی میں تپا کر اس خام مواد کو نئے نئے سانچوں میں ڈھال کر نئی نئی شکلیں دیتا ہے۔

ورڈز ورتھ نے اسی قوت کو سکون کی حالت میں گزری ہوئی کیفیات و جذبات کو یک جا کرنے اور انہیں تخلیقی ترتیب بخشنے کی صفت سے متصف کیا تھا اور Emotions Recollected in Tranquility کے الفاظ میں بیان کیا تھا۔ جب فن کار کسی واردات سے گزر رہا ہوتا ہے اس وقت اس کی پوری شخصیت انہیں احساسات و جذبات میں گھری ہوئی ہوتی ہے اور وہ انہیں تخلیقی فن پارے کی صورت نہیں دے پاتا لیکن جب ان حادثات و واردات کو کچھ وقت گزر جاتا ہے اور ذہن ان کے فوری صدمے یا نشاط کے اثر سے کسی قدر آزاد ہو جاتا ہے تو قدرے سکون سے بیٹھ کر فن کار گزرے ہوئے ان جذبات و احساسات کو یک جا کرتا ہے اور ان کو کسی قدر معروضی طور پر دیکھتا ہے اور انہیں تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے گویا تخیل تخلیقی عمل کے دوران دوسرے کام انجام دیتا ہے ایک گزرے ہوئے احساسات و جذبات کو یادداشت کے ذریعے دوبارہ تازہ کرتا ہے اور اپنے اوپر طاری کرتا ہے۔ دوسرے ان احساسات و جذبات کی فنکارانہ طور پر ترتیب نو کر کے تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے۔

کلرچ نے تخیل کی ان دونوں صلاحیتوں پر ایک اور صلاحیت کا اضافہ کیا۔ یہ قوت خارج کی مختلف اشیاء اور واقعات کے جوہر یا ان کے مرکزی پہلو کی دریافت کی قوت ہے جو خارجی اشیاء کو داخلی تجربے کا جزو بناتی ہے۔ کلرچ کے خیال میں فن کار فطرت کی نقل نہیں کرتا ہے بلکہ فطرت کے

جو ہر کی دریافت کر کے اس کے مرکزی کردار کی ترجمانی کرتا ہے اور دریافت کے اس عمل کے ۱۰۰ ران خارجی شے یا واقعے کو اپنی ذات کا حصہ اور اپنے احساس کا ٹکڑا بنالیتا ہے۔ معروضیت اور موضوعیت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس لحاظ سے تخلیق محض ترتیب کا عمل نہیں ہے بلکہ وسیلہ علم ہے اور خارج کی آگہی کا ذریعہ اور جب تک خارج آگہی اور احساس نہیں بن جاتا اس وقت تک نہ علم و آگہی نصیب ہوتے ہیں نہ فن۔

بعض نقادوں نے عالمی تنقید میں صرف ارسطو، لان جانی نس اور کولرج کے ناموں ہی کو قابل اعتنا سمجھا ہے۔ ارسطو نے حقیقت سے ادب کے تعلق کو نقل کا رشتہ قرار دیا اور ادب کا مقصد کھارکس بتایا۔ لان جانی نس نے ادب کا مقصد اترا قرار دے کر حقیقت سے زیادہ سماج سے اس کا رشتہ استوار کیا اور کولرج نے ادب اور حقیقت کے تعلق کو تخیل کے ذریعے سمجھنے اور اسے ایک وحدت میں پروانے کی کوشش کی اور ادب کا مقصد انبساط قرار دے کر اس کو سماجی افادیت کی ایک نئی جہت بخش دی۔

کولرج کے نزدیک پہلا مسئلہ ادب اور حقیقت کے تعلق کا ہے۔ کولرج نے ان دونوں وحدتوں کو الگ اور مستقل بالذات قرار دینے کی بجائے دونوں کو ایک وحدت میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ کولرج کے نزدیک بنیادی سوال یہ ہے کہ مادی حقیقت اور اس کے دیکھنے والے کے درمیان کون سی قوت یا صلاحیت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور مشاہدے سے تاثر کی شکل میں ڈھلتی ہے۔ ظاہر ہے مشاہدہ صرف مختلف حواس کے ذریعے ہی ممکن ہے اور حواس سے حاصل کی ہوئی مختلف معلومات کو کسی ایک کے مجموعی تاثر میں ڈھالنے اور ان مختلف حواس کے حاصل کردہ مواد کو ایک مربوط شکل دینے کے لیے کوئی نہ کوئی مرکزی قوت لازمی ہے۔ یہ مرکزی قوت محض مادی اشیا کا مشاہدہ ہی نہیں بلکہ ان اشیا کے مرکزی جوہر یا ان کے حقیقی جوہر یا ان کے بنیادی کردار تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی تصور کے پیش نظر کولرج نے تخیل کو دو قسم کی مختلف نوعیتوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک وہ صلاحیت ہے جسے اولین سطح کا یا بنیادی Primary تخیل یا Fancy کہا جاسکتا ہے اور جو محض احساسات سے حاصل کردہ معلومات کے ذریعے مشاہدے کو ممکن بناتی ہے۔

تخیل کی دوسری اور کسی قدر ارفع شکل وہ ہے جسے Secondary Imagination

کہا جاتا ہے اور جو محض حواس کے ذریعے فراہم ہونے والی معلومات کو یک جا ہی نہیں کرتی نہ محض اس قسم کی معلومات کی یادداشت کے لیے تشکیل یا ترتیب نو تک خود کو محدود رکھتی ہے بلکہ وہ مختلف مادی اشیا کی روح تک یا ان کے مرکزی جوہر تک یا ان کے کردار تک پہنچتی ہے گویا وہ مادی اشیا کا محض مشاہدہ ہی نہیں کرتی بلکہ ان کی کنہ یا ان کی اصل کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کی طرف غالباً ارسطو نے ایسے کی تعریف میں اشارہ کیا ہے۔ ارسطو (اور افلاطون) دونوں اس بات سے بے خبر نہ رہے ہوں گے کہ ادب مادی حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ ارسطو جب بوطیقا میں ایسے کو ایک ایسے عمل کی نقل قرار دیتا ہے جو مکمل ہو، سنجیدہ ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو تو اس میں عمل اور عظمت (جس کے لیے شاید بہتر لفظ معنویت) مادی اشیا کے بنیادی جوہر کی عکاسی ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

مادی اشیا کی اسی معنویت (یا مرکزی جوہر یا کردار) کے تصور ہی کی بنا پر کولرج کو رچرڈز کے نظریہ قدر کا پیش رو کہا گیا ہے اور یقیناً ایک بل کی نظریہ معنویت Significance کا پیش رو کہا جاسکتا ہے۔ خود رچرڈز نے کولرج کو جدید علم معنیات¹ کا پیش رو کہا ہے۔

کولرج مادی حقیقت اور فن کار کے درمیان ایک باہمی رشتہ پیدا کرنے والی قوت کو 'تخیل' کا نام دیتا ہے جو محض حواس کے ذریعے حاصل کردہ معلومات کی ترتیب یا اس کی ترتیب نو یا اس ترتیب نو کے ذریعے نئی خیالی اور مادی تخلیقات ہی نہیں کرتی بلکہ اس سے آگے بڑھ کر مختلف مادی حقیقتوں کے مرکزی جوہر (یا ان کی حقیقی معنویت) کا عرفان کرتی ہے۔

یہ معنویت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کولرج نے دوسرے ڈھنگ سے دیا ہے جو اسے نو افلاطونی فکر سے بہت قریب لے آتا ہے۔ تمام فنون لطیفہ اور بالخصوص ادب کا واحد مقصد کولرج کے نزدیک محض انبساط ہے:

"The poet must always aim at pleasure as his specific

1. Rene Wellek : A History of Modern criticism, 1750-1950, The Romantic age-Jonathan Cape, London, P.151

means." I

اس انبساط کی نوعیت اور اس کا اصل محرک کیا ہے؟ کولرج کے نزدیک یہ انبساط وحدت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے اور یہی اصل عرفان ہے جسے شکریت شعریات اور ہندو فکر نے 'آتمند' سے تعبیر کیا ہے۔ وحدت کا یہ احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کو مادی حقیقت میں غیرت کے بجائے یگانگت کا احساس ہو اور وہ اچانک یہ دریافت کرتا ہے کہ اس کے باہر کی مادی اشیا میں بھی وہ اپنی شخصیت ہی کا کوئی شہ، یا اپنے ہی وجود کا ایک حصہ دیکھتا ہے گو مادی حقیقت بیرونی اور خارجی کے بجائے اس کی اپنی داخلی شخصیت کا حصہ اور اس کے اپنے وجود کا جزو بن جاتی ہے اور اس کا اپنا تجربہ بن کر اس کی اپنی ذات میں شامل ہو جاتا ہے۔ کولرج کے لفظوں میں یہ خارج کو داخلیت میں تبدیل کرنے Internalising the external کا عمل ہے۔

اسی تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ فرد کے اندر کی دنیا جسے احساس، جذبے اور فکر کی دنیا کہا جاسکتا ہے خود کو مادی شکلوں ہی میں تلاش کرتی ہے اور ان ہی شکلوں میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ پہلی صورت میں یہ مادی اشیا کی مرکزی معنویت کی دریافت کی صورت میں ظاہر کرتی ہے اور دوسری صورت میں فن پارے کی شکل میں جو شاعر کی ذات کے باطنی احساس تصور اور جذبے سے نمونہ کر ایک بیرونی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان دونوں صورتوں کو باطنی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا عمل externalising the internal کہا جاسکتا ہے۔

انبساط کو ادب اور عرفان کی مرکزی قدر تسلیم کر لیا جائے تو فرد کی باطنی کیفیات اور خارج میں موجود مادی اشیا کے درمیان نقطہ اشتراک کیا ہے اور انبساط کی یہ تلاش دونوں کو کس طرح وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفیانہ سطح پر یہ اشتراک ہمیں نوافلاطونی مفکرین کے وحدت الوجودی تصور تک لے جاتا ہے یعنی انسان اور مادی حقائق دونوں کے وجود میں کوئی نہ کوئی ایسا مشترک ذرہ نور پوشیدہ ہے جو ایک دوسرے کے لیے کشش فراہم کرتا ہے اور اسی مشترک حصے کی بازیافت انبساط اور جمالیاتی کیفیت کا باعث بنتی ہے۔ یہی مشترک رشتہ ہے جو حقیقت کو تصور،

فکر یا جذبے میں تبدیل کر دیتا ہے اور یہی مشترک تصور فکر اور جذبے کو شہ پارے کی شکل عطا کرتا ہے اور فطانت اور عظمت فن محض اسی ادراک و عرفان کا نام ہے۔ "To have genius is to live in the Infinite" اور اسی لیے وہ نئے تصور کو پیش کرتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریہ نقل کے مقابل پیش کرتا ہے:

"If the artist copies the mere nature, the nature a naturata, what idle rivalry, Believe me, you must master the essence, The natur naturanaturanta, which presupposed a bond between nature in the highest sense and the sould of man." 1

فطرت اور انسان کے درمیان انبساط کا یہ نقطہ عرفان جس پر ادب اور فن کی بنیاد ہے کس طرح گرفت میں آ سکتا ہے۔ کولرج اس کے لیے شعور سے زیادہ لاشعور کا قائل ہے۔ فرد میں آفاق کا جلوہ دیکھ لیتا اور مادے کے ایک ذرہ میں فطرت کی روح اور خیال کی رعنائی کا عرفان پالینا یا غالب کے لفظوں میں قطرے میں دریا اور جزو میں کل کا ادراک کولرج کے نزدیک اسی وقت ممکن ہے جب بچے کی سادگی کو بلوغت ملے۔ اس لحاظ سے اس کے نزدیک شاعر کی تعریف اس طرح کی گئی:

"The poet is one who carries the simplicity of youth and childhood into the powers of manhood." 2

اسی بنا پر بعض نقادوں نے کولرج کو فرائڈ کا پیش رو کہا ہے۔ بچپن کی یہ سادگی اور یہ عرفان شعور سے زیادہ لاشعور کا کرشمہ ہوتا ہے اور اسی لیے تخیل صرف مادہ اور باطنی احساس کے درمیان ہی وحدت کا وسیلہ نہیں بلکہ خیال اور جذبے کے درمیان بھی وحدت کا وسیلہ ہے اور اس سے انبساط اسی لیے حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف اور بظاہر متضاد عناصر کے درمیان ایک وحدت پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ غالب نے شاید اسی تصور کو اپنے ایک مصرعے میں ادا کیا تھا:

1. آس سلیٹ میں ملاحظہ ہو Wimsatt & BBrookes, Lieterary criticism, A short History (Oxford Indian ed.II, P.-394
2. Welleck : Hist. of Modern Criticism, Vol.II, P.-163

در دل سنگ بکرو، رقص بتان آذری

کولرج کا نظریہ تخیل دراصل مادی اشیا کی نقل کے بجائے مادی اشیا اور اس کے تمام مظاہر میں آفاقی قانونِ فطرت کی کارفرمائی کا وسیلہ ہے۔ تخیل کے ذریعے انسان بکھری ہوئی مادی حقیقتوں کو ایک ابدی اور آفاقی عملِ فطرت کے رنگ میں دیکھ سکتا ہے اور یہی اصل عرفان اور علم حقیقی ہے جو صرف عقل سے نہیں بلکہ عقل اور جذبے، شعور اور وجدان دونوں کی ہم آہنگی اور وحدت سے حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے شاعری کولرج کے نزدیک دیگر علوم کے مقابلے میں عرفانِ حقیقت کا زیادہ موثر اور زیادہ مکمل ذریعہ ہے۔ اسی خیال کو تخیل کی تعریف کرتے وقت کولرج نے اس طرح ادا کیا ہے:

"Imagination is a repetition in the finite mind of the eternal act of creation."

کولرج کے نظریہ تخیل پر بحث کرتے ہوئے ویلک² اور موساٹ³ وروس کی تصانیف میں کولرج کے سرے پر بہت زور دیا گیا ہے اور اس کا رشتہ جرمن مفکرین سے جوڑ دیا گیا ہے۔ لیکن درحقیقت کولرج کا نظریہ تخیل رومانوی طرزِ فکر کا تنقیدی اظہار تھا جو اس سے قبل مختلف جرمن فلسفیوں کے نظریات میں مختلف شکلیں اختیار کرتا رہا تھا۔

تنقید کولرج نے 'امول نگارش کے تعین کا فن' قرار دیا اور اس کا مقصد ادبی محاکے کے

1. اردو تنقید میں تخیل کے لفظ کا چلن حالی اور شبلی سے ہوا لیکن ان دونوں نے تخیل کو مشاہدہ فطرت اور حواس سے حاصل ہونے والے نتائج کو ترتیب کی قوت ہی کی شکل میں دیکھا اسے وسیلہ علم اور ذریعہ عرفان کا درجہ نہ دیا البتہ یہ بات اہم ہے کہ اس دور کے کئی مفکر اور مفکر فطرت پر بہت زور دیتے ہیں مقصد ایک تو یہ ہے کہ مبالغہ آرائی کو روکا جائے۔ دوسرے یہ بھی ہے کہ کولرج کے زیر اثر جو فطرت کی نقل کے بجائے ہر مادی شے اور واقعے میں قانونِ فطرت کی کارفرمائی دیکھنے کا جو قصور رائج ہوا تھا اس کی تھوڑی بہت تقلید اور کسی قدر سسٹم شدہ تقلید ہو۔ حیرت ہے کہ اردو تنقید نے جن مغربی مفکرانوں سے اثرات قبول کیے ان میں کولرج سے کہیں زیادہ اہم اثر ملن کا ہے۔

2. A History of Moder criticism. Vol. II, P.151

3. Literary Criticism : A short History. P. 389

اصول و ضوابط طے کرنا اور اپنی تحریر کے لیے رہبری حاصل کرنا اور دوسروں کی تحریروں کی ادبی پرکھ ٹھہرا۔ اس محاکمے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد مصنف کے مزاج کو سمجھے اور جس نیت سے اور جس مقصد سے کوئی فن پارہ تخلیق ہوا ہے، اسے سمجھ سکتا ہو کہ اوپر سے ٹھونسنے ہوئے ضوابط تخلیقی فن پارے کی روح کو کچل ڈالتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہر فن پارے کے اپنے لہجے اور اپنی نضا کا ادراک نقاد کے لیے لازم ہے۔ کولرج کے نزدیک فن کا مقصد حسن کے ذریعے فوری انبساط پیدا کرنے کے لیے جذبات کو براہیمتہ کرنے کا عمل ہے اور حسن کا یہ احساس وحدت اور تکمیل کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔ وحدت جتنے مختلف اور متضاد عناصر سے حاصل کی جائے گی انبساط اسی قدر زیادہ ہوگا اور جمالیاتی کیفیت اتنی ہی بھرپور ہوگی۔

غرض کولرج نے تخیل کے نظریے کے ذریعہ فطرت کی نقل کے بجائے فن کے معروضی اور موضوعی پہلو کے درمیان ایک ایسا رشتہ پیدا کیا، جس نے نقل کے بجائے فطرت کو فن کار کی شخصیت کا حصہ بنادیا اور فن اور حقیقت دونوں کو ایک نئے نقطہ نظر سے پہچاننے کی کوشش کی۔

کتابیات

1. Criticism, The major Texts ed. W.T. Bate, New York, 1952
2. English Critical Texts, Ed. D.J. Enright, E. Dechichera, Oxford Press, 1970, Sixth Ed.
3. A History of Modern Criticism by Rene Welleck, London, 1955
4. Making of Literature by R.A. Scoot-James, London
5. Dictionary of World Literature by Ed. Shipley, Op Cit.

ادب: تاریخ اور تہذیب

انیسویں صدی مغربی یورپ کے لیے برکتوں اور لعنتوں کی صدی تھی۔ صنعتی ترقی نے نئے امکانات سے انسانیت کا دامن بھر دیا تھا۔ پہلی بار انسان ستاروں پر کندیں ڈالنے کی ہمت کر سکا تھا۔ نئے براعظم دریافت ہو رہے تھے اور نئی آرزوئیں، امیدیں اور حوصلے جنم لے رہے تھے۔ دیہاتوں اور قصبوں سے لوگ بھاگ بھاگ کر شہروں میں آباد ہو رہے تھے، نئی نو آبادیاں ابھر رہی تھیں اور اس ہلچل میں پرانی اخلاقیات ہی نہیں پرانے طرز زندگی کی بنیادیں متزلزل ہوتی نظر آرہی تھیں۔ نئے ضابطہ حیات کی ضرورت محسوس ہونے لگی تھی جو انسانی زندگی کو نئی معنویت اور نئی مقصدیت دے سکے اور اسے عصر حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر سکے۔

اس بدلتے ہوئے منظر نامے کا واضح احساس میٹھو آرنلڈ کی تحریروں میں ملتا ہے، جس نے بقول بیٹل آشرافہ طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود یہ دیکھ لیا تھا کہ دنیا کی امید نہ تو اس اشرافیہ سے وابستہ ہے جسے آرنلڈ نے 'دشمن' کہا ہے، نہ متمول تاجر طبقے سے جسے وہ سطحی اور بے تہہ کہتا ہے بلکہ پرولتاریہ سے وابستہ ہے جو جلد یا بدیر انگلستان میں اقتدار حاصل کرے گی۔ لہذا آرنلڈ نے

۱۔ اصل الفاظ ہیں:

...Arnold prophetically believed that the proletariat would come to control the England of the future...he sensibly felt that the hope of world was not to be found in either the aristocracy (the "Barbarians"), the prosperous commercial class (the Philistines), or the populace as they are.", P.440

شدت سے پروتہا رہیہ کو تہذیب کے عالمی ورثے سے باخبر کرنے اور انھیں 'متقدم' اور 'ترتیب یافتہ' بنانے کی ضرورت محسوس کی۔ فن آرٹلڈ کے نزدیک ایک تہذیبی ضرورت ہے اور اس کا مرکزی تصور تہذیب کی بہترین اقدار کا تحفظ اور ان کی ترویج ہے۔ بنیادی طور پر فن کا صرف ایک موضوع ہے— زندگی کرنے کا سلیقہ اور یہ سوال ادب اور تہذیب دونوں کے لیے مشترک سوال ہے اور دونوں اپنے اپنے طور پر اس سوال کا جواب فراہم کرنے کی کوشش میں متحد ہو جاتے ہیں اس لحاظ سے ادب تہذیب کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب کیا ہے؟ جذبہ، احساس اور فکر کے مجموعی رویے کا نام ہے۔ یہ رویہ حالات کے جس قدر زیادہ مطابق اور اعلیٰ ترین اقدار سے جس قدر زیادہ ہم آہنگ ہوگا اسی قدر سماج زیادہ مہذب ہوگا۔ تہذیب آرٹلڈ کے نزدیک باطنی ڈسپلن ہے اور یہ باطنی ڈسپلن فرد کے احساسات، جذبات و افکار کے صحیح توازن سے پیدا ہوتا ہے اس توازن کی تربیت جمالیات سے ہوتی ہے اس لحاظ سے ادب معاشرے کی نہایت اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے جو فلسفہ، اخلاق اور سائنس پورا نہیں کر سکتے۔ مہذب انسان کی ایک خصوصیت معروضی نقطہ نظر بھی ہے وہ محض اپنی ذات اور اپنے ذاتی نفع نقصان یا محض اپنے فرتے یا اپنے مخصوص گروہ کے مفاد کے نقطہ نظر سے خیر و شر کا فیصلہ نہیں کرتا بلکہ اقدار حیات کو ان کی اصل شکل میں معروضی طور پر دیکھتا ہے۔ چیزوں کو ان کی اصلی شکل میں دیکھنا اور حقیقت کو جوں کا توں پہچانا مہذب اور تربیت یافتہ ذہن کی نشانی ہے۔ آرٹلڈ اس معروضیت پر بہت زور دیتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت کی نقل اس کے نزدیک فن کا مقصد قرار نہیں پاتی بلکہ تہذیبی تقاضوں کے نقطہ نظر سے حقیقت کی تنقید ہی اس کے نزدیک ادب کا جوہر اور فن کی روح ہے۔

1. ... "by embracing me in this manner the writer aims at detachment and abandoning the sphere of practical life, it condemns itself to a slow and obscure work slow and obscure it may be but it is the only proper work of criticism. Mathew Arnold function of Criticism at the present time, Ibid, 460

آرٹلڈ فن کو تنقید حیات، قرار دیتا ہے گویا فن حقیقت کی نقل نہیں، اس کی تنقید ہے یعنی انسان اپنی ضروریات اور ان سے پیدا ہونے والی بصیرت (تہذیب) کی روشنی میں حقیقت کو برابر پرکھتا رہتا ہے اور اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کو دور کرنے کے لیے تشکیل نو کرتا رہتا ہے۔ فن حقیقت کو آئینہ نہیں دکھاتا، اس کی مشاطگی کرتا ہے وہ صرف یہی نہیں بتاتا کہ حقیقت کیا ہے بلکہ اسی کے ساتھ ساتھ برابر اس کی نشان دہی کرتا جاتا ہے کہ اسے کیا ہونا چاہیے اور اس کوشش میں انسانی تہذیب اور ارتقا کی کمائی یعنی اس کی تہذیبی اقدار کی روشنی پھیلاتا جاتا ہے اور انسان کو بہتر انسان بناتا جاتا ہے اس کے اندر باطنی ڈسپلن اور جمالیاتی بالیدگی پیدا کرتا جاتا ہے۔

اس ضمن میں شاعری (اور تخلیقی ادب) کو دیگر علوم پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ دیگر علوم معلومات بخشتے ہیں اور انسانی شعور اور بصیرت سے بحث کرتے ہیں جب کہ شاعری شعور اور بصیرت پیدا کرنے والے احساسات و جذبات سے عبارت ہے۔ وہ محض مخصوص اور مستند تفصیلات ہی کو پیش نہیں کرتی بلکہ ان واقعات اور تفصیلات کی آدرش، ارمان، علم اور اخلاق کی روشنی میں تعبیر و توجیہ کرتی ہے۔ اس لحاظ سے شاعری محض نظریہ نہیں، واردات ہے۔ محض خیال نہیں ہے، آگہی ہے۔ محض معلومات نہیں، تجربہ ہے۔ اس کی جڑیں ٹھوس ہیں اور وہ کیفیت اور حقیقت کا سنگم ہے۔

"Poetry is rooted in the concrete"

تاریخ غلط ہو سکتے ہیں، قییم گمراہ کن ہو سکتی ہے لیکن تجربے سے ابھرنے والی کیفیات غلط نہیں ہو سکتیں۔ اس اعتبار سے شاعری کے غلط قرار دیے جانے کا امکان نہیں، کیونکہ یہاں نہ محض ادعا ہے نہ محض نتائج اور قییم۔ اسی لیے تاریخ، سائنس، فلسفہ اور مذہب پر شاعری کی فوقیت آرٹلڈ کے نزدیک ثابت ہے۔ تاریخ اور سائنس حقائق سے بحث کرتے ہیں اور ایک بار ان کے بنیادی حقائق غلط ثابت ہو جائیں تو ان کی آبرو جاتی رہتی ہے۔ فلسفہ اور مذہب (اور اخلاقیات) کا بھی یہی حال ہے ان کی بنیاد جن معتقدات پر ہے اگر ان پر سوالیہ نشان لگانے کی نوبت آجائے (اور دور حاضر میں برابر یہ نشان لگائے جاتے رہے ہیں) تو ان کی حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے مگر شاعری (اور تخلیقی ادب) کو صحیح اور غلط کے معیاروں پر نہیں پرکھا جاسکتا۔ یہ غلط نہیں ہو سکتے، کیونکہ ان کی بنیاد حقائق یا

’واقعات‘ پر نہیں تجربات و کیفیات پر ہے اور اس لیے انسانی زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ وسیع تجربات پر ہے جو احساسات و جذبات، آگہی اور حسیت اور تجربات و کیفیات پر ہے اسی لیے آرنلڈ نے شاعری کو آنے والے دور کا نہ صرف قرار دیا اور اس کا مستقبل شاندار بتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an even in a surer and surer way. There is not a creed which is not shaken, not an accredited dogma which is not shown to be questionable, not a received tradition which does not threaten to dissolve our religion has materialised itself in the fact, in the supposed fact, and now the fact is failing it. But for, poetry the idea is everything, the rest is a world of illusion, of divine, illusion. Poetry attaches emotion to the idea, the idea is the fact."

[English critical Text, P.-260]

حقیقت اور تخلیقی ادب کے رشتے کا یہ نیا ادراک تھا۔ ارسطو نے تاریخ اور ادب کے درمیان جو امتیاز قائم کیا تھا۔ یہ اس کی تشریح اور توسیع تھی۔

آرنلڈ نے شاعری (اور تخلیقی ادب) کے تصور حقیقت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ان میں واقعات کا عکس کو شجیدگی High Seriousness کا نام دیا۔ تہذیب کی نشانی ہی یہ ہے کہ شاعر (اور نقاد) ذاتیات اور فنی احساس سے بلند ہو کہ غیر ذاتی معروضیت Disinterestedness¹

1. ان دونوں تصورات میں آرنلڈ نے مشہور مارکسی مفکرین لوکاچ اور گولڈمان کی پیش روئی کی ہے۔ لوکاچ نے فن کے لیے Disinterested معروضیت کو لازمی شرط قرار دیا ہے اور اس کی مثال بالراک سے دی ہے جو جاگیر دہرائے طبع کے لیے اپنی داخلی ہمدردی کے باوجود تاریخی ارتقا سے ابھرنے والی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ گولڈمان نے Total Man کی تصویر کشی پر زور دیا ہے اور اسی لیے فن کار کے کسی ایک واقعے کے بارے میں روپے کے بجائے اس کے انسانی وجود کے ہمہ گیر تصور کو زیادہ اہمیت دی جو اس کے تصور کائنات World View کا حصہ بن جاتا ہے۔

کے ساتھ عام اور مکمل انسان کے مسائل تک دسترس حاصل کر سکے۔ یہ Total Man یا انسان مکمل کا یہ تصور تخلیقی ادب کے لیے لازمی ہے جب کبھی شاعری کے یہ اعلیٰ اور دواہی مباحث و مسائل شاعروں کے ذاتی اور فنی منصب کی سطح تک پست ہو جائیں تو آرنلڈ کے نزدیک شاعری کے صحیح منصب کے شایانِ شان نہیں جب تک شاعری شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات کے راستے سے ہوتی ہوئی انسان مکمل تک نہ پہنچے اور انسانی وجود کے اعلیٰ دواہی مسائل کو نظم نہ کرے۔ اس وقت فن کا ارتقا پورا نہیں ہوتا اور اعلیٰ شاعری کے لقب کی سزاوار نہیں ہو سکتی۔

آرنلڈ کے نزدیک فن کی پرکھ کا واحد مستند طریقہ اساتذہ فن کے شاہکاروں کی کسوٹی ہے۔ وہ فن پارے جو مدتوں سے پڑھنے والوں کے دلوں کو گرماتے اور روح کو تڑپاتے رہے ہیں اور جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے آئے ہیں معیار فن سمجھے جانے چاہئیں اور ان سے موازنے اور مقابلے کی مدد سے اعلیٰ فن پاروں کی پہچان ممکن ہے اس لحاظ سے آرنلڈ کو تقابلی تنقید کا پیش رو بھی کہا جاسکتا ہے۔

آرنلڈ کو کٹورین دور کے مفاہیم کی نمائندہ مثال قرار دیا جاتا ہے۔ اس نے فن کی داخلیت اور سائنس کی معروضیت کے درمیان تہذیب کی راہ میں مفاہیم کی صورت نکالی اور فن کے لیے سماجی معنویت اور افادیت ہی نہیں مجلسی قبولیت اور استناد فراہم کیا۔ آرنلڈ سائنسی دور کی شعریات کا مفکر ہے۔ سائنس نے ادب کی سماجی افادیت اور معنویت کو لٹکا رکھا۔ سائنس کی بنیاد مشاہدہ حقیقت اور معروضی تجربے پر ہے جب کہ تخلیقی ادب کی بنیاد حقیقت کے تخیلی تصور اور داخلی اور کیفیاتی عرفان پر ہے ایسے میں تخلیقی فن کو اپنا جواز نئے سرے سے ثابت کرنا تھا۔ آرنلڈ نے اس لٹاکار کو قبول کیا اور اپنے مضمون 'ادب اور سائنس' میں ادب کو تنظیم ذات کی شکل میں سائنسی دور کی ضرورت قرار دیا ہے۔

سائنس نے اس دور کی تنقیدی فکر پر مختلف رد عمل پیدا کیے۔ ایک انتہائی دوسرا منفی۔ انتہائی

نقطہ نظر نے ادب کو سائنس کی معروضیت اور قطعیت کے ساتھ پرکھنے اور پہچاننے کی کوشش کی۔ یہ طریق کار کا معاملہ تھا اسی کے ساتھ ساتھ یہ کوشش بھی کی جاتی رہی کہ تخلیقی فن کو سائنس کی طرح اہم اور انسانیت کے لیے ضروری قرار دیا جائے اور ہو سکے تو اس کا سماجی مرتبہ سائنس اور سائنسی علوم سے برتر ثابت کیا جائے۔ آرٹلڈ کی تنقید سے یہ سلسلہ شروع ہوا طریق کار اور طرز فکر کی سطح پر اس کے مظاہر تنقید کے مختلف دبستانوں میں نمایاں ہیں۔

منفی رد عمل ادب برائے ادب اور اس کے بعد کی تحریکوں کی شکل میں سامنے آیا۔ ان جمالیات پرست ادیبوں نے سائنس کے فراہم کردہ عرفان کو ناقص، ادھورا اور گمراہ کن قرار دے کر ادب کی خود مختاری پر زور دیا اور سائنس کی بنیاد معقولیت ہی پر سوالیہ نشان لگایا۔ عقل ان کے نزدیک صحیح عرفان کا سرچشمہ نہیں ہو سکتی اور جمالیات نئے دور کے عرفان کا حقیقی وسیلہ ہے۔

2

آرٹلڈ نے ادب کا رشتہ تہذیب سے جوڑا، ٹین (1828 تا 1893ء) نے تاریخ سے۔ ٹین کے نزدیک ادب بنیادی طور پر انسانی دستاویز ہے اور جس طرح سائنس داس کسی پرانی پٹی کا مطالعہ اس دور کے زندگی کو سمجھنے کے لیے کرتا ہے اسی طرح تخلیقی فن پارے کا مطالعہ بھی انسان کے طرز عمل کو سمجھنے کے لیے کیا جانا چاہیے۔ جس طرح ہم فطرت کے مظاہر کی بیرونی صورتوں پر ان کی اندرونی کردار اور باطنی جوہر کا قیاس کرتے ہیں اور ان کا تجزیہ کر کے سائنسی طریق کار سے ان کی اصل تک پہنچتے ہیں۔ اسی طرح ادب کو بھی نہ صرف فرد بلکہ اس کے معاشرے اور زندگی کے اس خاص مرحلے کے فکر و احساس کی نشان دہی کا وسیلہ سمجھنا چاہیے۔ جس گہرائی اور واقعیت سے ادب انسانی تاریخ کی حیاتی دستاویز فراہم کرتا ہے وہ کسی اور صیغہ علم سے ممکن نہیں۔ اس لحاظ سے ٹین نے ادب کو انسانی ارتقا کی تاریخ کا عکاس قرار دیا اور تاریخ اس کے نزدیک فلسفہ، لسانیات، عوامی قصے اور صنمیات سبھی شعبوں پر حاوی ہے۔

ٹین نے ادب کو انسانی وجود کی تاریخی دستاویز کی طرح پڑھا اور پرکھا اور اس مطالعے میں

تین بنیادی عنوانات قائم کیے۔ نسلی مزاج، ماحول اور لمحہ موجود Race, mileau and the moment اور یہ تینوں وجود کی وسیع تر سرگزشت کا حصہ ہے۔ ہر فن پارے خواہ اسے کتنا ہی نجی، ذاتی اور انفرادی کیوں نہ ہو اس کے پیچھے اس دور کی اجتماعی روح جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ روح اس معاشرے اور ماحول ہی کی نہیں ہوتی بلکہ اس کا سلسلہ نسلی مزاج اور قومی کردار سے ملا ہوتا ہے اس لحاظ سے ہر فن پارے کے پیچھے شخص بھی ہوتا ہے معاشرہ بھی اور نسلی مزاج بھی۔ جس طرح ادب برائے ادب اور بعد کو عملی تنقید کے علم برداروں نے ادب پارے کو ادیب کی ذات اور ادیب کے معاشرے سے مکمل طور پر الگ کرنے کی کوشش کی اس کے برعکس ٹین نے شخص معاشرہ اور نسل کو ایک وحدت کے طور پر فن پارے کے سیاق و سباق میں مطالعے کے لیے ضروری قرار دیا۔

نسلی مزاج سے ٹین کی مراد اس کی وسیع تر حیثیت سے ہے جو بعض نسلوں کے ساتھ مخصوص ہو جاتی ہے۔ اس نسلی مزاج کو وہ قومی کردار سے بھی زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ آب و ہوا، پیشے، سیاست، زبان اور تہذیب کے اختلافات کے باوجود نسلی مزاج میں ایک وسیع تر ہم آہنگی اس کے نزدیک موجود رہتی ہے جو بعد کے حالات اور مادی تبدیلیوں کے زیر اثر تغیر پذیر تو ہوتی رہتی ہے مگر کبھی مکمل طور پر غیر موجود نہیں ہوتی۔ مثلاً آریائی نسل کی بعض بنیادی خصوصیات کی طرف ٹین نے اشارہ کیا ہے۔ گویا یورپ اور ایشیا کے مختلف حالات کی وجہ سے مختلف علاقوں کے آریاؤں نے مختلف رنگ و ڈھنگ اختیار کیے مگر مجموعی مزاج کے اعتبار سے ان میں بنیادی ہم آہنگی پائی جاتی ہے اسے بعد کو نفسیاتی اصطلاح میں آرک ٹائپ کے نظریے سے موسوم کیا گیا اور یہ ایک نئے طرز کی تنقید کا محور بن گیا۔ مورخین نے اسے 'اجتماعی لاشعور' کی اصطلاح میں سمویا اور اس کی مختلف

1. بیٹ نے اس کا ترجمہ Race, surrounding and Epoch کیا ہے۔

2. ٹین کا تنقیدی رویہ اس سلسلے سے ظاہر ہوتا ہے:

"It is these chiefly by the study of literatures that one may construct a moral history, and advance towards the knowledge of psychological laws, from which events English spring. Itroduction to the History of English Literature qouted by Bate. 501

تو جیہیں اور تعبیریں کیں۔

ٹینن کے ادبی معیار میں دوسرا اہم مرتبہ ماحول کو حاصل ہے۔ اس کے لفظوں میں 'انسان دنیا میں تنہا نہیں ہے، فطرت اور دوسرے انسان اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ مادی اور ثانوی میلانات، طبعی حالات، سماجی واقعات اس کے کردار کو پختہ یا مسخ کرتے رہتے ہیں'۔ یہاں ماحول کا لفظ گویا روایت کے سبھی پہلوؤں پر حاوی ہے۔ افکار و اقدار کا وہ پورا سلسلہ جو ادیب ہی کو نہیں، ادیب کے دور اور معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے اسی اصطلاح کے ضمن میں آ جاتا ہے۔ ٹینن کے نزدیک ادب اس تانے بانے کا حصہ بھی ہے اور اس کی تخلیق کا ذمہ دار بھی۔ اس لحاظ سے ادب کو سمجھنے کے لیے اس کے سبھی عوامل و محرکات کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب گویا کسی ایک فرد کا اضطرابی جذبہ نہیں رہ جاتا بلکہ وسیع تر آگئی اور محیط حسیات کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

ٹینن نے جا بجا سینٹ بو سے عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ تو خود کو اس کا شاگرد بتایا ہے۔ سینٹ بو کا سب سے واضح اثر ٹینن کے لکھنے والی اصطلاح سے ظاہر ہوتا ہے۔ سینٹ بو نے فن کار شہ فیئ فن کار کی شخصیت سے ملایا ہے اور ادبی تنقید کو زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک ادب، حقیقت اور شخصیت، واقعات اور ان کے پیدا کردہ رد عمل کا نتیجہ ہے اور ادبی تنقید اس وقت تک تخلیقی ادب سے انصاف نہیں کر سکتی جب تک اس کے پیچھے کارفرما انسان کے عوامل و محرکات کا مطالعہ نہ کرے اور اس کی زندگی، اس کی نفسیات، سماجی اور معاشرتی، شخصیت کا مطالعہ نہ کرے۔ ٹینن نے اس نفسیاتی یا شخصی عمل کو لمحہ حاضر یا Moment کی اصطلاح میں سمیٹنے کی کوشش کی کیونکہ اس سے فن پارے کے فوری محرک اور فن کار کی شخصیت کے متعلقہ ذہنی اور حسیاتی کیفیت کو سمجھا جاسکتا ہے جس کے بغیر فن پارے کی تفہیم ممکن نہیں۔

ٹینن کے تاریخی تنقید کے نظریے اور سینٹ بو کے طریق کار نے 'تاریخ افکار' کے تنقیدی

1. سینٹ بو، ص 505

2. ٹینن نے اپنے سرچین کار کو ایک جملے میں اس طرح بیان کیا ہے: "So you study the document

to know the man." P.-501

دبستان کو جنم دیا جس میں ادب کے فنی اور کیفیاتی رموز سے کہیں زیادہ زور ان افکار و تصورات پر دیا جاتا تھا جو ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں اور جو موضوعات، تصورات، افکار و اقدار بار بار دہرائی جاتی ہوں ان کی مدد سے اس دور اور اس قوم کے مزاج کو پہچاننے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس طریق کار نے کوفن اور جمالیاتی کیفیت پر اتنا زور نہیں دیا جتنا بعد کو عملی تنقید اور تنقید متن کے دبستانوں نے دیا لیکن اسلوب اور فن کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کیا بلکہ صنف، تشبیہات، استعارات اور طرز بیان کی دیگر خصوصیات کو بھی فن کی طرح نسل، معاشرے اور کچھ حاضر کے سیاق و سباق میں عوامل و محرکات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔

3

اثباتیت (Positionism) نے جتنا ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی طریق کار سے قریب لانے کی کوشش کی اتنا ہی 'ادب برائے ادب' اور جمالیات پرستوں نے ادب کا رشتہ سائنس سے توڑا۔ والٹر پیٹر (1839-1894ء) نے ادب کی تنقید اور اس کے جمالیاتی اہتراز کو ایک مخصوص مزاج کے لوگوں کے لیے مخصوص کر دیا جو شائستگی اور تہذیب کی اس منزل پر پہنچ چکے ہیں جب وہ تجربے سے محض تجربے کی خاطر دلچسپی رکھتے ہیں اور اسے کسی دوسرے علم کا وسیلہ نہیں جانتے۔ وہ حسین اشیاء سے محض ان کے حسن کی وجہ سے دل بستگی محسوس کرتے ہیں اور اس جمالیاتی وابستگی کے علاوہ انھیں کسی قسم کے اخلاقی یا تہذیبی تقاضے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک تجربے کا ثمر یا نتیجہ نہیں بلکہ خود تجربہ ہی مقصود اصلی ہے۔

"Not the Fruit to experience, but experience itself, is

the end." I

اور تجربے کے اس آگ میں مسلسل جلتے رہنا اور زندگی کو اسی کا ہش مستقل کے سانچے میں ڈھالنا ہی فن اور ادراک فن کے لیے ضروری ہے۔

"To burn always with this hard, gem like flame, to

maintain this ceastasy. is success in life." I

والٹر پیٹر کے بنیادی مقدمات (جنہیں بعد کو یلو بک گروپ Yellow Book group اور آسکر وائلڈ نے اور عصر حاضر میں 'جدید تنقید' New Criticism نے فلسفیانہ بنیادوں پر استوار کیا) تین تھے۔ پہلا یہ کہ ادب وسیلہ علم نہیں خود علم ہے اور اس علم و عرفان کے حاصل کرنے کے لیے خاص قسم کا مزاج لازم ہے جو خوب صورتی سے متاثر ہونے کی پوری طرح صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ احساس اسی وقت تکمیل پذیر ہوتا ہے جب اسے دوسرے عناصر سے الگ کر کے دیکھا اور محسوس کیا جائے۔ جمالیاتی نقاد کے لیے سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ اسے کسی تجربے سے حسن کا احساس ملتا ہے یا نہیں کیونکہ حسن کا یہی احساس تمام فن کی اصل اور زندگی کے علم و عرفان کا حاصل ہے۔

'ادب برائے ادب' کی اصطلاح 1833 میں ادبی سائنس کے ضمن میں استعمال ہوئی۔ اس کے مرکزی موضوعات ہیں:

فن کی خود مختاری

فن کا فطرت (یا حقیقت سے رشتہ

فن کی افادیت اور اس کی معنویت

ظاہر ہے کہ تنقید کا بنیادی مسئلہ معیار فن کا سوال ہے۔ اس سلسلے میں 'ادب برائے ادب' کے نزدیک فن کا واحد معیار جمالیاتی ہے اور حسن ہی خود اپنا معیار ہے۔

'ادب برائے ادب' کے فنی موقف کو اکثر غلط سمجھا گیا ہے۔ اس کی ذمہ داری محض گمراہ شارمین ہی پر نہیں خود اس تحریک کے بعض نام نہاد علم برداروں پر بھی عائد ہوتی ہے بلاشبہ 'ادب برائے ادب' کے ماننے والوں نے ادب کے فنی آئین و ادب پر زور دیا اور ان ہی آئین و ادب پر ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی ہدایت کی لیکن اس سے یہ ہرگز مراد نہیں تھی کہ ادب کا رشتہ علم و دانش

1. بحوالہ ہیٹ، ص 511

2. بحوالہ ولیم ولسا ہٹ و کلینٹھ بروکس، بحوالہ بالا، ص 400

کے دیگر شعبوں سے یا پھر زندگی کی اجتماعی حیثیت سے یکسر منقطع کر لیا جائے۔ اس سے کس کو انکار ہوگا کہ جب تک ادب ادبی اصولوں پر پورا نہ اترے اسے ادب ہی نہیں کہا جاسکتا لیکن اس کی درجہ بندی ادبی آئین و آداب پر پورا اترنے کے بعد دوسرے وسیع تر اور وسیع تر تقاضوں کے مطابق کی جاتی ہے۔ اگر شعر موزوں ہی نہ ہوگا تو پھر اس کے عظیم یا سادگی طور پر بلند یا مفید ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور جس جمالیاتی اہتر از یا سادگی افادیت کا ذکر شعر کے مقصد کے طور پر کیا جاتا رہا ہے ان میں سے کوئی بھی حاصل نہیں کیے جاسکتے۔ 'ادب برائے ادب' کے نزدیک ادب کا صرف ایک مقصد ہے ادب کا حسین اور جمالیاتی کیف سے بھرپور ہونا لیکن غور کیا جائے تو خود اس مقصد میں سماجی افادیت کا ایک تصور پوشیدہ ہے۔

لازم نہیں ہے کہ ادب چیخ چیخ کر کسی فلسفے یا نظریہ حیات کی تبلیغ کرے یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کا اندازہ خطیبانہ یا براہ راست ہو ممکن ہے (اور 'ادب برائے ادب' کے علم برداروں کے نزدیک لازمی ہے) کہ فن پارے میں محض جمالیاتی کیف پیدا کرنے ہی کا اہتمام کیا گیا ہو اور فن کار کے سامنے کسی قسم کا کوئی اخلاقی یا فلسفیانہ مقصد یا سادہ جو جس کی تبلیغ یا ترسیل اس نے اپنے اوپر فرض کر لی ہو لیکن خود حسن کا احساس بیدار کر کے فن کار اپنے پڑھنے اور سننے والوں میں مخصوص حیثیت کو ابھارتا ہے اور انھیں بہتر انسان بناتا ہے جذبات و احساسات میں تہوج اور ترتیب لاتا ہے اور ای نقطہ نظر سے بچوں کی تعلیم میں آرٹ کو بطور ایک تعلیمی وسیلے اور شخصیت کی تشکیل کے کام آنے والے وسیلے کے شامل کیا جاتا رہا ہے۔ ولیم دسمتھ اور کیلنچہ برڈکس نے 'ادب برائے ادب' اور 'ادب برائے زندگی' کے نظریوں سے اس اشتراک مقاصد پر روشنی ڈالی ہے اور لکھا ہے کہ اس اعتبار سے ادب برائے زندگی کے علم بردار براہ راست طریقوں سے سماجی مقاصد حاصل کرتے ہیں اور 'ادب برائے ادب' کے علم بردار جمالیاتی طریقوں سے تقریباً ان ہی مقاصد تک پہنچتے ہیں۔

جمالیاتی طریقوں کو اپنانے اور ان سے لطف و انبساط حاصل کرنے کو اہل ادب برائے ادب نے ایک مخصوص تربیت اور ایک مخصوص مزاج پر منحصر قرار دیا ہے۔ حسن سے لذت لینے کی صلاحیت کم و بیش یوں تو ہر انسان کی جلت ہے لیکن انسانی زندگی کی بے شکلی اور روزمرہ کے

معمولات کی گردش اس صلاحیت کو مسخ کر ڈالتی ہے اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ شعوری طور پر انسان اپنے کوردزمرہ کے حسن کش معمولات کے اثرات سے محفوظ رکھے اور اپنی حسن سے لطف اندوز ہونے والی صلاحیت کو ریاضت، توجہ، ایثار اور قربانی کی مدد سے بچاتا رہے تاکہ اس کا حسن کارانہ مزاج برقرار رہے۔ اس لحاظ سے ادب برائے ادب کا صحیح مخاطب یہی حسن کارانہ مزاج رکھنے والی اور 'خالص' حسن کارانہ تجربے کی خاطر جینے والی 'شائستہ اور مہذب' اقلیت ہی ہے جو رنگ و آہنگ سے ہمیشہ رنگ و آہنگ کے لذت لے سکتی ہے۔

پیر نے اسے اپنے طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ عملی زندگی میں ہزار ہا مشاہدات کی رنگارنگی ان کے خارجی تعلقات، آوازیں، شکلیں اور ان سے پیدا ہونے والے جذبات اور احساسات—ہمارے شعور پر پھٹ پڑتے ہیں اور ہم گویا ان کے سیلاب میں گھر جاتے ہیں لیکن جب ذہن اس بھوم کو کسی ترتیب یا سلسلے کا پابند کرنے کے قائل ہو جاتا ہے تو اس کا رنگ، خوشبو اور شکل کے مطابق اس کی درجہ بندی ہونے لگتی ہے اور اگر ذہن ان مشاہدات پر اور زیادہ گہرائی میں جا کر غور کرتا ہے تو ان تاثرات و احساسات کی ایک فنی اور شخص قوس قزح سی بن جاتی ہے اور ان تجربات سے پیدا ہونے والے تاثرات و احساسات کی نامیاتی اور تغیر پذیر گردش ایک جمالیاتی کیفیت پیدا کرتی ہے جو فن کی ہی نہیں عرفان کی بھی بنیاد ہے۔ اسی لیے پیر نے اس بات پر زور دیا کہ تجربات کا حاصل نہیں بلکہ خود تجربات اہم ہیں اور یہی تجربات فن کی اساس ہیں۔

تجربہ فن اور حقیقت کا درمیانی رشتہ ہے اور فن کو اسی تجربے کی بنا پر حقیقت کی نقل کہا جاتا رہا ہے۔ فن کار پر جو کچھ ارد گرد کی زندگی اور اس کی حقیقتوں کے ہاتھوں گزرتی ہے انھیں کو وہ فن کی زبان میں ادا کرتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے فطرت (یا چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی) بنیادی اہمیت اختیار کر لیتی ہے اور فن محض اس کا عکس بن کر رہ جاتا ہے۔ ادب برائے ادب کے علم

1. The extra ordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entire due to a particular school of Art, Oscar alde Intentions, P. 34

برداروں نے اس نقطہ نظر کو قبول کیا یہ دراصل فطرت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی اس کوشش کا رد عمل تھا جو اس زمانے میں سائنس کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے پیش نظر انیسویں صدی میں عام تھی۔ اس رد عمل میں وہ یہاں تک آگے بڑھے کہ آسکر وانگلڈ نے اپنے قول بحال کے انداز میں فطرت کو آرٹ کی نقل قرار دے دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ لندن کا کبرا اسی وقت سے موجود سمجھا جانے لگا جب سے مصوروں نے اس کی تصویر کشی کی۔ یہی نہیں بلکہ لندن کے موسم میں جو غیر معمولی تبدیلیاں آئی ہیں وہ دراصل آرٹ کے کسی مخصوص دبستان تاثیریت کے زیر اثر آئی ہیں۔ یہ دلچسپ چونکا دینے والا مگر غلط بیان محض فطرت پرستی کے رجحان کے خلاف شدید رد عمل کا اظہار ہے۔ اس سے قبل فطرت کے قانون دریافت کر کے اس کے مطابق عرفان زیت اور فنی پیکر کو ڈھالنے پر زور دیا جاتا تھا اس کے برخلاف ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فطرت کو اپنا مثالی نمونہ یا مرکزی ہیئت تسلیم کرنے کے بجائے اس سے سرتابی کی جرأت کی۔ ان کے نزدیک فطرت ایک بکھری ہوئی منتشر حقیقت ہے جس میں ربط و آہنگ ترتیب اور سلیقہ، وحدت اور مرکزیت آرٹ پیدا کرتا ہے۔ فطرت کی نہ انتہا نہ ابتداء اس میں تکمیل کا احساس یہ ساری خوبیاں اور خصوصیات اسے آرٹ سے حاصل ہوتی ہیں۔

’ادب برائے ادب‘ کے نزدیک جمالیاتی کیف ہی فن پارے کی فنی اہمیت کا واحد معیار تھا اور اس معیار کے لیے انھوں نے ہیئت یا فارم، اسلوب بیان کے تعلقات، حسن ترتیب اور دوسری خصوصیات کو اس درجہ اہمیت دی کہ موضوع، نفس مضمون اور معنویت تک کو نظر انداز کر دیا۔ لیکن کیا جمالیاتی کیفیت محض حسن بیان ہی سے پیدا ہو سکتی ہے اور اس میں معنویت اور نفس مضمون کا سرے سے کوئی دخل ہی نہیں ہے؟ یہ صحیح ہے کہ ایک ہی قسم کے مضامین کو مختلف ادیب اپنی اپنے اسلوب سے باندھتے آئے ہیں لیکن ایسے کسی مضمون کا تصور کرنا جو سرے سے پڑھنے والوں کے لیے ناقابل برداشت ہو اور محض اسلوب کی بنا پر مقبول ہو گیا ہو ایسا ہی ہے جیسے کسی ایسے سانپ کے رنگ اور رفتار کی تعریف کرنا جو ہمیں ڈسنے آ رہا ہو۔ ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فن کو معنی سے آزاد کر کے اسے ایک مادرائی ظلم بنادیا۔ بے شک ادب فطرت کی نقالی سے آزاد ہو گیا مگر اس عمل کے

۱۔ دوران وہ یہ بھی بھول گئے کہ اس آزادی کی سرحدیں اور حد بندیاں ہیں اور ان حدود کے اندر رہ کر ہی ادب کی خود مختاری کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ لازمی طور پر ادب کو اپنے ارد گرد کی دنیا سے اثر پذیر ہونا پڑے گا اور اس اثر پذیری کی نوعیت جمالیاتی ہوگی اور یہ جمالیات محض ہیئت، قارم، اسلوب اور تکنیک پر محدود نہیں رہ سکتی بلکہ سماجی معنویت سے بھرپور تجربات سے بھی عبارت ہوگی۔

ادب برائے ادب کے نزدیک فن کا مقصد حسن کاری اور حسن آفرینی کے سوا اور کچھ نہیں ہے لیکن ان ہی دونوں اصطلاحوں میں ادب اور سماج کا وہ باہمی رشتہ پوشیدہ ہے جو ان کے نزدیک ادب کی سماجی معنویت بلکہ افادیت کا ضامن ہے۔ ادب کوئی ایسا پیغام نہیں ہے جس پر قبول عام کی خاطر اوپر سے اسلوب کی چاشنی پیٹ دی گئی ہو یعنی ادب کو ان معنوں میں صنعت Manufacture قرار نہیں دیا جاسکتا ہے، جن معنوں میں صحافت یا خطابت کو قرار دیا جاسکتا ہے (گو ان دونوں شعبوں میں بھی ایسے وجدانی لمعے آتے ہیں جب یہ ادب کی سرحدوں میں قدم رکھتی ہیں) ادب احساس اور اظہار کی وہ جست ہے جو نفس مضمون اور ہیئت، معنی اور اسلوب کی منزلوں سے بہ یک وقت گزرتی ہے اور ایک مکمل وحدت کا درجہ رکھتی ہے اور ادب برائے ادب کے علم برداروں کے نزدیک بھی جو لوگ حسن کا ادراک و احساس رکھتے ہیں ان میں بالیدگی اور ارتقاع ادب سے پیدا ہوتا ہے یہی وہ اعلیٰ ترین شائستگی ہے جو تہذیب کی دین ہے اور یہی وہ مقصد ہے جو ادب سماج میں ادا کرتا ہے گویا ادب کسی دوسرے علم فن کا چاکریا وسیلہ نہیں ہے البتہ ادب کا جمالیاتی عیر ایہ اظہار خود سماج کو سنوارتا اور شخصیتوں کو نکھارتا ہے۔

4

ادب اور تہذیب کے رشتے کی ایک دوسری جہت نفسیات کے واسطے سے سامنے آئی۔ ابھی تک تہذیب کا صرف ظاہری مفہوم پیش نظر رکھا گیا تھا گو درحقیقت تہذیب، فرد اور اجتماع کے اندرونی کوالف سے عبارت ہے وہ قداد و افکار جو کسی دور اور کسی علاقے کے لوگوں کے مزاج اور شخصیتوں کو ڈھالتے ہیں تہذیب کہلاتے ہیں۔ جب فرائڈ نے اپنا نظریہ تحلیل نفسی دریافت کیا اور ہر فرد کے اندر شعور کی پرت سے کہیں زیادہ مستحکم اور توانا پرت تحت الشعور اور لاشعور کی ڈھونڈ

نکالی تو یہ بھی طے ہو گیا کہ کسی دور کی تہذیب کا تعین محض اس دور کی ظاہری اور شعوری پرتوں سے کرنے کے بجائے اس دور کے لاشعور کی پرتوں سے کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ فرائڈ کے نزدیک انسانی جبلت اصل ہے اور ظاہری تہذیب کے اوامروں و ای، عملی زندگی کی پابندیاں اس کے دستور اور آداب ان فطری جبلتوں کے بے محابا اظہار میں رکاوٹ ڈالتے ہیں اور انھیں برابر توڑتے مروڑتے رہتے ہیں اور ہماری شخصیتیں ان ہی پابندیوں کی بنا پر مسخ ہو کر مختلف قسم کے نیوروس کا شکار ہوتی رہتی ہیں البتہ صرف تین واقع ایسے آتے ہیں جب جبلتیں اپنے آپ کو علامت کے پردے ہی میں سہی اپنے کو کسی نہ کسی حد تک ظاہر کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں اور یہ مواقع ہیں۔ تحریر اور گفتگو میں جانے ان جانے میں زبان اور قلم کی لغزشیں، عالم خواب اور آرٹ۔

ان تینوں موقعوں پر شعور کی گرفت ہمارے لاشعور و رتحت اشعور پر سے ڈھیلی ہو جاتی ہے اور ہماری جبلی خواہشات جنھیں سماجی پابندیوں کے ڈر سے ہمارے شعور نے رتحت اشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں میں چھپا رکھا تھا مز و علام کے پردوں میں ظاہر ہونے لگتی ہیں اور نت نئے جلوے دکھاتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے ادبی تنقید پر غور کیا جائے تو ادب ایسا محض طریق کار ہی نہیں جسے مصنف کی شخصیت کے آئینے میں ہی دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے (اور یہ کام نفسیاتی تنقید اپنے طور پر کرتی رہی ہے) بلکہ ادب کی ایک دوسری حیثیت بھی ابھرتی ہے جو اجتماعی لاشعور کو زبان دینے والی حیثیت ہے۔ ادب یقیناً دل کی آواز ہے لیکن ایک دور کے مختلف لکھنے والوں کی آوازوں کو اگر ایک ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ یہ صرف افراد ہی نہیں بلکہ ایک پورے دور کے اجتماعی لاشعور کو بیان کر رہی ہیں اس نقطہ نظر سے کسی دور کے ادب کی روایات ہی نہیں علاقہ اور بالخصوص خرافات اور صمیات... Mythology بڑی اہمیت اور معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔

یہ متو یا خرافاتی حصے کیا ہیں۔ یہ دراصل شعور کی گرفت سے آزاد اجتماعی لاشعور کی وہ جبلتیں ہیں جو افسانہ Myth بن کر ظاہر ہو گئی ہیں اور ان کے ذریعے صرف چند افراد ہی کا نہیں بلکہ اس پورے دور کا رتحت اشعور اور لاشعور اظہار پا گیا ہے۔ اس لحاظ سے فن کار اور ادیب کی خیالی دنیا اس وسیع تر خرافاتی سرمایے سے جڑی ہوئی ہوئی ہے اور اس اعتبار سے ہر دور کا ادب

اپنے دور کے مزاج کا اور اس کے تحت اشعار کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اسے محض کسی فن کار کی شخصیت ہی کا نہیں اس کے دور کا Arch Type مزاج کہا جاسکتا ہے۔ علامات اور روایات دونوں اسی مزاج کا پرتو ہیں۔

یونگ کے نظریہ نائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر اصغر خانم نے تین باتوں پر زور دیا ہے۔ پہلی یہ کہ ہر فرد میں دونوں جنسوں کی موجودگی پائی جاتی ہے، ہر مرد میں تھوڑی بہت نسوانیت موجود ہے اور ہر عورت میں تھوڑی بہت مردانگی۔ دوسری یہ کہ ہر انسان یا تو دروں میں ہوتا ہے یا بیروں میں اور اسی کے مطابق اس کی شخصیت نفسیاتی رد عمل اور سماجی عوامل کی شکل میں اظہار پاتی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ افراد نفسیاتی و خائف کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں انسانی نفس کے بنیادی و خائف — فکر، تاثر، احساس اور وجدان — کے پیش نظر وہ انہیں کے مطابق تفکری نائپ، تاثری نائپ، احساسی نائپ اور وجدانی نائپ ہوتے ہیں۔ اس طرح افراد کا مطالعہ ایک طرف تو دروں میں اور بیروں میں شخصیت کے اعتبار سے اور دوسری طرف تفکری، تاثری، احساسی یا وجدانی نائپ کے نقطہ نظر سے کیا جاسکتا ہے۔ موثر الذکر نائپ پہلے نائپ یعنی دروں میں اور بیروں میں بنی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح ان میں ایک طرح کی تحوالت پائی جاتی ہے اور اسی کے مطابق اصناف سخن رواج پاتی جاتی ہیں۔

یونگ کے نزدیک شاعری اور آرٹ 'صرف انفرادی ذہن کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ اور اسے فرد رجحانات کا واسطہ بھی بنتے ہیں۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ شاعر کائنات صرف اس کی اپنی زندگی ہی کا آئینہ دار ہے تو وہ صحیح نہیں ہوگا۔ شوپن ہاؤز نے بھی آرٹ کی کلیت پر زور دیا ہے۔ فرد تو ایک مٹ جانے والا مظہر ہے۔ آرٹ امٹ ہے۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ وہ تمام تراثر ادیت سے غیر متعلق بھی نہیں ہوتا۔ ہر فرد ایک کل کا مظہر ہے۔¹ اور دراصل آرٹ اسی فرد کی آواز ہے جو فرد

1. یونگ کا نظریہ نائپ، مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم، حیدرآباد، 1978ء

2. یونگ کا نظریہ نائپ، مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم، ص 80، حیدرآباد، 1978ء

3. ایضاً

ہونے کے ساتھ ساتھ کل کا مظہر بھی ہے اور یہ کل محض فرد اور اس کے معاشرے سے عبارت نہیں وسیع تر اور جامع انسانی کردار سے مربوط ہے۔ بعض تصورات اور تمثال ایسے ہیں جو برابر انسانیت کو متاثر کرتے آئے ہیں اور وہ برابر ادب میں راہ پاتے ہیں۔ اس لیے یونگ کے نزدیک آرٹ کا وہی تصور ہمارے لیے باعث کشش ہوگا جس میں آفاقی اقدار ہوں اس میں تاریخ سے زیادہ اثر اور کیفیت ہوگی۔ اس کی مثال ڈاکٹر اصغر خانم نے اقبال کی خضر راہ میں خضر کے تصور سے دی ہے جس میں گویا کلچر کی ابتدا سے آدمی کے لاشعور میں پایا جانے والے معلم انسانیت، مرد دانا یا نجات دہندہ دلی تمثال کا فرما ہے۔

اس طرح یونگ نے آرٹ کو شخصی محرکات کے ذریعے سمجھنے کے بجائے غیر شخصی قوت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دراصل آرٹ ان دونوں قوتوں کے درمیان توازن اور رابطے نے نمود پاتا ہے لیکن آرٹ کے غیر شخصی تصور نے اسے فرد کی ذاتی زندگی کے دائرے سے آگے بڑھا کر عصری، تہذیبی اور آفاقی بلکہ حیاتیاتی دائروں تک پہنچا دیا۔

ٹائپ کی بحث کے نفسیاتی پہلو سے قطع نظر ادبی تنقید کے لیے اس کے مضمرات نہایت اہم ہیں۔ یونگ نے جسے روح اجتماعی یا Collective Sprit سے تعبیر کیا ہے وہی دراصل افراد کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے اور اسی کی عکاسی دراصل ادب کا مقصد ہے۔ اس روح اجتماعی کی نوعیت بعض نقادوں کے نزدیک نہ تو فن کار کی شخصیت سے وابستہ ہے اور نہ کسی مخصوص دور سے بلکہ اس کا ایک تہذیبی یا نسلی مزاج ہے جو تاریخی اودار اور انفرادی شخصیات دونوں سے کم و بیش ماورا ہے اس مزاج کو پہچاننے کے لیے کبھی کبھی تو مخصوص معاشرے یا مخصوص نسلوں کے عوامل و محرکات کا مطالعہ مفید ثابت ہوتا ہے اور کبھی کبھی اس عام انسانی مزاج کی تفہیم کارگر ہوتی ہے جو وسیع تر سطح پر مختلف معاشروں میں کارفرما نظر آتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید بلکہ پورے آرٹ میں فن کار ہی نہیں۔ اس کا علاقہ اور اس کا زمانہ بلکہ اس کا پورا انسانی وجود اور حیاتیاتی وراثت ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں تاریخی اور تہذیبی ٹائپ یا نمائندہ کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

فرد اور دور — اور کبھی کبھی علاقے — سے ماوراء ان نمائندہ کرداروں اور تصورات کی آئینہ داری قدیم صمیات، خرافات Mythology اور لوک گیتوں اور لوک کہانیوں میں ہوتی ہے ان کا نہ کوئی معروف مصنف ہے نہ اس کی شخصیت اور ذاتی زندگی کے بارے میں کوئی علم ہے اور نہ ان کے فوری عوامل و محرکات کا علم ہے۔ فن بھی اسی قسم کا ایک انوکھی، البیلی دستاویز ہے جو آفاقی جذبوں، افکار اور احساسات سے معمور ہے اور جو ان غیر شخصی مزاج یا اجتماعی روح کو دسترس میں لے آتی ہے اس لحاظ سے آفاقی اور عالمی احساس و ادراک کے انھیں گل بوٹوں کے ذریعے ادب کو پہچاننے کی کوشش ہونے لگی اور ادبی تنقید کا ایک دبستان نسل انسانی کے فراہم کردہ انھیں حیاتی سانچوں کے ذریعے ادب کی پرکھ میں مصروف ہو گیا۔

اس دبستان فکر کی نظر سے دیکھیں تو ادبی تنقید کے تین مرکزی تصورات نئی معنویت اختیار کر لیتے ہیں:

۱. ادب کا حقیقت سے تعلق تو ہے لیکن جس حقیقت کا ذکر افلاطون اور ارسطو کرتے آئے ہیں وہ دراصل ظاہری اشیاء، کردار اور واقعات سے زیادہ ان کے پیچھے کارفرما اس اجتماعی روح سے عبارت ہے جو فرد سے ماوراء ہے اور عہد اور زمانے کی سرحدوں کو پار کر لیتی ہے اور نئے نسلی خصوصیات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور اس سے بھی زیادہ وسیع معنوں میں انسان کے آفاقی اور حیاتیاتی مزاج کا نام دیا جاسکتا ہے۔

۲. جہاں تک ادبی فن پاروں کی پرکھ اور ان کی قدر و قیمت کے تعین کا سوال ہے اس دبستان کے نزدیک وہی فن پارہ معیار پر پورا اترے گا جو فن کار کی فنی شخصیت سے اوپر اٹھ کر نسلی مزاج، اجتماعی روح اور آفاقی اور حیاتیاتی اقدار کی نمائندگی کرتا ہو اور جس میں انسانی زندگی کے مختلف نمائندہ ٹائپ ابھر کر سامنے آتے ہوں گویا فن پارہ جتنا زیادہ غیر ذاتی Impersonal ہوگا اسی قدر کامیاب ہوگا اور انسانی احساس و ادراک کی ان لطیف تہوں کو چھو سکے گا جو لوک، صمیات اور عہدِ قحط کے افسانہ و افسوں کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

۳. ادب کی افادیت اور اس کی سماجی مقصدیت کے سلسلے میں یہ دبستان بالواسطہ افادیت

کے حق میں نہیں ہے لیکن جس طرح فرد اپنے تحت الشعور اور لا شعور کی گتھیوں کو سمجھنے کے بعد ہی صحت مند شخصیت اور صحیح معنوں میں عرفان و ادراک حاصل کر سکتا ہے اسی طرح ادب قوموں اور معاشروں کو ان کی روح اجتماعی کا عرفان بہم پہنچا کر ان کی ذہنی اور جذباتی صحت یابی کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ادب کوئی مرعضانہ عمل نہیں ہے بلکہ اس سمجھوتے کی بنیادی کڑی ہے جو فرد اور معاشرے کے درمیان ظہور میں آتا ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر فرد کو بالیدگی اور معاشرے کو تہذیبی بلوغت میسر آتی ہے۔

غرض ادب، تہذیب اور تاریخ کے رشتوں پر غور کرتے کرتے ادبی نقاد ایک طرف تو تاریخ اور تہذیب کی شناخت کے مسئلے میں جا لہجے ہیں جہاں سے مابین فلسفی اور ٹوائس بی جیسے مفکروں نے اپنے اپنے علوم کے ضوابط کی روشنی میں ادب کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف ادب کی سماجی اثر آفرینی اور معاشرے کی اقدار، ادراک اور احساس سے باہمی رشتوں کی نشان دہی میں لگ گئے ہیں اس سے ادب کی تنقیدی پرکھ میں مدد ملنے کے علاوہ ادب اور زندگی کے تعلق پر بھی نئے زاویے سے روشنی پڑی اور ادب اور زندگی دونوں کی نئی آگہی حاصل ہوئی۔

کتابیات

1. Lionel Trilling. Methew Arnold, New York, 1939
2. Mathew Arnold : Sweetness and Light in English Critical Texts, Op.ecit, 1969
3. Mathew Arnold : Culture and Anarchy
4. Walter Pater, marius, the Epicurian, London, 1873
5. Oscar Wild : Intentions
6. William Gaunt : Aesthetic Adventure, Panjuin
7. Roger Fry : Art
8. ڈاکٹر امیر خانم یوگ کا نظریہ ٹائپ اور اس کا انطباق اردو کے چند کلاسیکی شعرا پر، حیدر آباد، 1978

طریق کار

تقابل اور موازنہ

ایک مدت تک تقابل ہی تنقید کا بنیادی طریق کار رہا۔ ارسطو کی بوطیقا نے ادبی شہ پاروں کے جو اصول و ضوابط وضع کیے تھے ان کو مثالی قرار دیا جاتا رہا اور جن نمونوں کو معیاری اور مثالی سمجھا گیا ان سے مقابلہ اور موازنہ ہی ادبی تنقید کے فیصلوں کا وسیلہ رہا خصوصاً اس صورت میں جب فن کا موضوع بڑی حد تک متعین تھا اس کے اسلوب اور تکنیک کے بارے میں تاثر کی وحدت، عظمت اور معنویت، عناصر ترکیبی کی شناخت اور ان کے عناصر کے درمیان ربط و آہنگ، تضاد اور مخالف کے اصول اور ان سے پیدا ہونے والے رشتوں کے درمیان توازن کی صورتیں بھی کم و بیش متعین تھیں۔ فن کی پہچان کا سیدھا سادہ راستہ تقابل اور موازنہ ہی کا تھا۔ ان مثالی شہ پاروں سے تقابل کے دوران ان کے پیچھے کارفرما اصول و ضوابط کی نئی تشریحات اور تاویلیں ہوتی رہیں جن کے پیچھے بدلتے ہوئے سماجی حالات کے تقاضوں کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں۔

ارسطو کی بوطیقا کے آئین و ضوابط سے سرتابی کرنے والے نقادوں نے بھی یونانی نمونوں کے معیار سے روگردانی کی جسارت نہیں کی۔ لان جائی نس نے کھارس کی جگہ اہتراز اور Sublime کو ادب کا معیار قرار دیا لیکن یونانی نمونوں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا اور انھیں سے موازنہ کرنے پر زور دیا۔ اس کے نزدیک اعلیٰ ادب کی تخلیق (اور اس کی پہچان) کا واحد مستند طریقہ یونانی شہ پاروں کی تقلید ہی قرار پایا۔ یہی طریقہ ہمیں یونانی اصول نقد کی اندھی تقلید کے باغیوں کے یہاں بھی ملتا ہے اور یہ سلسلہ میخو آرنلڈ سے کارل مارکس تک جاری رہتا ہے۔ آرنلڈ

نے مثالی فن پارہ انھیں کو قرار دیا جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو زیادہ سے زیادہ مدت تک اعلیٰ سنجیدگی کے ساتھ مسرت فراہم کر سکے اور چونکہ یونانی فن پارے صدیوں سے اعلیٰ سنجیدگی سے شائستہ مزاج لوگوں کو طویل ترین مدت تک مسرت، انبساط اور جمالیاتی کیفیت بخشتے آئے ہیں لہذا ان سے روشنی اور بصیرت حاصل کرنا اور ان سے موازنہ اور مقابلہ کر کے دور حاضر میں بھی عظمت فن کے لیے معیار قائم کیے جاسکتے ہیں اور کمال فن کو پہچانا جاسکتا ہے۔

یونانی فن پاروں کی تقلید اور یونانی ضوابط کی جامعیت کے خلاف سب سے واضح اعلان بغاوت ڈرائیڈن نے کیا جس نے واضح طور پر اعلان کیا ہے کہ اسطونے جو اصول وضع کیے تھے وہ تسمی اور ابدی نہیں تھے بلکہ اس کے دور کے ادبی شاہ پاروں کو سامنے رکھ کر بنائے گئے تھے اور اس کے دور کے لیے ہی مناسب تھے۔ اس اعلان بغاوت کا صاف مطلب یہ تھا کہ ادبی تنقید عالم گیر سطح پر اور ہر دور میں کام آنے والے جامع اصول و ضوابط وضع کرنے سے قاصر ہے۔ تنقید کا دائرہ عمل لازمی طور پر اپنے دور کے ادب اور اپنے علاقے کے ادبی کارناموں اور ادبی مزاج تک محدود ہوگا گویا ادبی تنقید کی بصیرت کے لیے زمان و مکان کے دائرہ میں محدود ہونا ناگزیر ہے اور ایسے کسی تنقیدی نظریے یا اصول و ضوابط کا تصور نہیں کیا جاسکتا جو ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر محیط ہو۔

زمانہ بھی ایسا تھا جب یورپ بر عظیم کی حیثیت مختلف قومی ریاستوں میں منقسم ہو رہی تھی۔ عربوں اور عیسائیوں کے مذہبی جہاد کا دور ختم ہو چکا تھا اور یورپ مختلف ملکوں میں بٹ رہا تھا اور قومیں جغرافیائی حد بند یوں کے اعتبار سے پہچانی جا رہی تھیں۔ تہذیب اور تمدن کی نئی بنیاد زبان اور علاقے بننے لگے تھے اور ہر ملک اپنے قومی مزاج اور قومی کردار پر زور دینے لگا تھا۔ اسی لیے دو نئے تصورات ابھرے ایک تنقیدی ضوابط کے زمان و مکان، زمانے اور قومی مزاج کے تابع ہونے کا تصور اور دوسرا تنقیدی ضوابط کے قومی مزاج کے مطابق تغیر پذیر ہونے کا تصور۔ اس اعتبار سے ہر ادب گویا اپنے قومی مزاج کا آئینہ دار اور اپنے دور کی آواز ہوتا ہے اور جیسے جیسے زمانہ اور

۱۔ اس ضمن میں ڈرائیڈن کے یہ الفاظ قابل توجہ ہیں:

Aristotle drew his models from Sophocles and Euripides and if has seen ours might have changed his mind, Scott-James, P.-139

علاقہ بدلتا جاتا ہے، ادبی رنگ و آہنگ بھی تبدیل ہوتا جاتا ہے اور اسی کے مطابق تنقیدی ضوابط میں بھی تبدیلی آتی ہے، لہذا ادبی تنقید کا عام طریق کار محض یونانی فن پاروں یا کسی مثالی فن پارے سے محض موازنہ اور مقابلہ نہیں ہو سکتا بلکہ ادب کی کامیابی یا عظمت کا تعین اس کے دور کے تقاضوں اور قومی مزاج سے اس کی ہم آہنگی کی بنیادوں پر کیا جانا چاہیے۔

2. طریقہ راسخہ قدما

اس ضمن میں ونگل مان کا نقطہ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ گو ونگل مان بنیادی طور پر فن تعمیر کا ماہر تھا، لیکن اس نے اپنے تنقیدی نظریے میں محاکات (یا نقل) کے ضمن میں مختلف فنون لطیفہ کے درمیان ایک باہمی مماثلت تلاش کی اور ان کے درمیان باہمی اختلافات کو مختلف فنون کے ذرائع اظہار یا تکنیک کی حد بندیوں کا سبب بتایا۔ اس نے ارسطو کے نظریہ نقل سے آگے بڑھنے کی بھی کوشش کی، مثلاً ونگل مان کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ فن کا کوئی شعبہ بھی حقیقت کی جوں کی توں نقل نہیں کر سکتا کیونکہ اپنے وسیلہ اظہار کی حد بندی کی وجہ سے خارجی حقیقت، شے یا منظر کی سبھی جہات اس کی دسترس میں نہیں آسکتیں اسی لیے اسے اپنے وسیلہ اظہار کے مطابق خارجی حقیقت کا کوئی ایسا رخ یا ایسی جہات منتخب کرنے پر مجبور ہے جس کی نقل وہ اپنے مخصوص میڈیم کے ذریعے کر سکے مثلاً مصوری رفتار کی نقل سے قاصر ہے۔ موسیقی بصری مناظر کی نقل سے اور ادب محض لفظوں کے ذریعے ہی تخیل کو بیدار کر کے بصری اور سماعتی محاکات پر قادر ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے ارسطو کا نظریہ نقل لازمی طور پر متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیک کا تابع ہوگا۔

ارسطو اور یونانی فن تنقید پر اس اضافے کے باوجود ونگل مان بغیر کسی شرط کے یونان فن پاروں کی نقل کو عظمت کا معیار تسلیم کرتا ہے:

"There is but one way for the moderns to become great and perhaps unequalled... I mean, by imitating the Ancients."¹

ونکل مان البتہ اندھی تقلید کا قائل نہیں وہ یونانی نمونوں کے پیچھے کارفرما روح تک رسائی حاصل کرنے پر زور دیتا ہے اور یونانی شہ پاروں کی پیروی سے اس کی مراد یہ ہے کہ جس طرح یونانی فن کاروں نے اپنے دور کے تقاضوں کو اپنے فن پاروں کے ذریعے پورا کیا اسی طرح عہد جدید کے فن کاروں کو اپنے دور کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر یونانی نمونوں سے سبق حاصل کرنا چاہیے۔ پھر یہ بھی فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ایک ماہر تعمیرات ہونے کے لحاظ سے ونکل مان کو تناسب اور توازن سے گہری دلچسپی تھی۔ مثلاً یونانی مجسمہ سازوں نے انسانی جسم کے مختلف اعضا میں جو تناسب دریافت کیا، ونکل مان اسے تقریباً مثالی مانتا ہے۔ اسی طرح یونانی مجسموں میں ناک اور ابرو کی لکیروں کے تناسب میں اسے حسن آفرینی کا راز نظر آتا ہے اور وہ واضح طور پر اس تناسب اور توازن کو صرف ظاہری ہیئت اور شکل میں ہی نہیں شخصیت کے اندرونی اور باطنی سکون میں بھی دیکھنا چاہتا ہے:

"The more tranquillity reigns in a body the fitter is to
draw the true character of the soul."¹

اس طرح ونکل مان کی ساری فطانت اور بندرت فکر کے باوجود طریق کار کی سطح پر ہم بھر موازنہ اور تقابل ہی تک پہنچ جاتے ہیں۔

3. میڈیم سے وفاداری

اسی سلسلے کی دوسری کڑی لینگ (1729-1781ء) کے نظریوں کی شکل میں ملتی ہے۔ لینگ کو جرمن رومانوی تنقید کا نقطہ آغاز قرار دیا گیا ہے اور اس کے تنقیدی نظریے کو کلاسیکی حقیقت² پسندی کی اصطلاح سے بھی یاد کیا گیا ہے۔ لینگ نے مختلف فن پاروں کے درمیان خارجی شکلوں کے موازنے اور مقابلے کے بجائے ایک نئی تنقیدی جہت اور نیا طریق کار دریافت کیا۔ لینگ کے

1. ایضاً، ص 171

2. Bate محولہ بالا، ص 244

نزدیک فن میں عظمت کا تعین اس اثر سے ہوگا جو کوئی فن پارہ اپنے دیکھنے یا سننے والوں پر مرتب کرتا ہے اور یہ اثر اندازی اسی صورت میں ممکن ہے جب متعلقہ فن کے ضابطوں کے مطابق کوئی فن کار اپنے مافی الضمیر کو اس طرح ادا کرنے میں کامیاب ہو جائے کہ دیکھنے سننے اور پڑھنے والوں پر بھی وہی اثر مرتب ہو جو فن کار کا مقصود ہے گویا اصل مسئلہ مافی الضمیر کی اندرونی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا ہے اور اس خارجی شکل دینے کے عمل میں متعلقہ دفا دار کی خارجی حقیقت سے نہیں بلکہ متعلقہ فن کی تکنیک اور اس کے وسائل سے ہے اور جو کچھ فن کار پیش کرتا ہے اس کی کامیابی کا دار و مدار نقل پر نہیں ترسیل پر ہے۔

لیسنگ نے اس تصور کو لا کون کے مجسمے کی مثال سے پیش کیا۔ یونانی صمیات کا مشہور قصہ ہے کہ فی لوک ٹی ٹیز کو یہ سزا دی گئی تھی کہ اڑدے نے اس کے جسم پر پٹ کر اس کی ہڈیوں کو چور چور کر ڈالا تھا۔ ایک مجسمہ ساز نے اس منظر کو مجسمے کی شکل میں پیش کیا مگر فی لوک ٹی ٹیز کو فطری انداز میں چیختے ہوئے دکھانے کے بجائے اس کے منہ کو ذرا سا کھلا دکھایا تا کہ چیختے کے اثر سے چہرہ بد نما نہ ہو جائے یا بقول ونگل مان وہ شریفانہ سادگی اور خاموش وقار 'Noble Simplicity and Quiet Grandeur' مجروح نہ ہو جو یونانیوں کی مصوری اور مجسمہ سازی کی خصوصیت ہے۔ خواہ سبب کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ لیسنگ نے ادب اور فن کو پرکھنے کا ایک نیا طریق کار ضرور پیش کیا اور یہ طریق کار فطرت کی خالی یا قدیم یونانی فن پاروں سے تقابل اور موازنہ نہیں تھا بلکہ وہ اثر تھا جو متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیکی حدود میں رہتے ہوئے کوئی فن پارہ اپنے مخاطبین پر مرتب کرتا ہے۔ اس طرح وہ خارج کی محض خالی نہیں کرتا بلکہ خارج سے اخذ کردہ اثرات کو اپنے میڈیم کی حد بندیوں کے مطابق ڈھال کر اپنے قارئین تک اپنا مافی الضمیر پہنچاتا ہے یا اپنی داخلی کیفیت کو خارجی شکل دے کر اسے ترسیل کرتا ہے، بلکہ ان کی مثال کو سامنے رکھیں تو لیسنگ کے الفاظ میں فن کا منصب کچھ اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے:

"The master was striving to attain the greatest beauty

under the given condition of bodily pain." 1

4. شخصیت سے وفاداری

لینگ خارجی حقیقت اور فطرت سے فن کے رشتے کا منکر نہیں تھا لیکن اس کے نزدیک طریق تنقید میں اولیت فطرت کے بجائے وسیلہ اظہار (یا میڈیم) اور سامعین وقار کین پر اثر پذیری یعنی تریلی توانائی کو معیار قرار دیا جانا چاہیے۔ یہاں توجہ کا مرکز خارج کے بجائے میڈیم اور فن کار کی جگہ مخاطب ٹھہرتے ہیں لیکن چارلس آگسٹن سینٹ بو (1804-1869ء) نے ادب کی ادیب سے وفاداری کا تصور پیش کیا۔

سینٹ بو کو بجا طور پر انیسویں صدی کا سب سے زیادہ رنگارنگ جامع اور با اثر نقاد کہا گیا ہے اور یہ اس اعتبار سے درست ہے کہ سینٹ بو نے پہلی بار ادب کو ادیب کے حوالے سے پہچاننے پر زور دیا۔ سائنس کا بول بالا تھا اور سائنسی طریق کار کو صداقت اور حقیقت کے عرفان کا سب سے زیادہ مستند طریق سمجھا جا رہا تھا اس لیے سینٹ بو نے بھی ادبی تنقید کو سائنسی طریق کار بنانا چاہا اور اپنے مشہور Method پر اصرار کیا۔

سینٹ بو کے نزدیک ادب لازمی طور پر تخلیق کار کی شخصیت کی پہچان ہے اور اس کے بغیر ادب کو سمجھا نہیں جاسکتا۔ اس نے خود اپنے کو تجربہ کرنے والے سائنس دان سے تشبیہ دی ہے جو ادب کو اپنے معمل اور تجربہ گاہ میں بہت دیر تک اور نہایت غور و فکر اور صبر و تحمل کے ساتھ مشاہدہ کرنے کے بعد پہچانتا ہے وہ اپنے کو ذہنوں کا سائنس دان قرار دیتا ہے:

"I analyse... I botanise, I am a naturalist of minds,

What I should like to establish is the natural history of

Literature." 2

1. Bate کوئلہ والا، ص 244

2. Bate ص 490

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

"Literature, the Literary product, is for me indistinguishable from the whole organisation of the man. I can enjoy the work itself, but I find it difficult to judge this work without taking into account the man himself. I say without hesitation." 1

اس لحاظ سے سینٹ بونے اپنا طریق کار طے کیا۔ اس طریق کار کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنے کے لیے فن کار کی شخصیت کے بارے میں سوالات پوچھنا اور ان کے جواب حاصل کرنا ضروری ہے۔ اس کی نسلی وراثت، اس کے خاندان کا شجرہ، اس کے خاندان کی صورت حال، مالی آسودگی یا نا آسودگی، گھریلو کے دیگر افراد کا احوال، مصنف کی اپنی شخصیت کے نشوونما کی پوری داستان کی تفصیلات، اس کی تعلیم، دوست اور دشمن، اس کی کامیابیاں اور ناکامیاں، محبتیں اور نفرتیں، اس کے تصورات نشاط و الم، غرض وہ سب اقدار و افکار جن سے مصنف کی شخصیت کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ سینٹ بونے کے تنقیدی طریق کار کے لیے مرکزی اہمیت رکھتے ہیں یہی نہیں ادبی نقاد کے لیے مصنف کی شخصیت کا بغور مشاہدہ اور مطالعہ سراغ رساں کی طرح کرنا ضروری ہے۔ مصنف کے مذہب کے بارے میں کیا خیالات تھے؟ وہ غریب تھا یا امیر؟ فطرت کا اس کے نزدیک کیا تصور تھا؟ عورت اور مالی معاملات کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ زندگی کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ اس کا روزمرہ کاموں کا کیا تھا؟ مختصر یہ کہ اس کی غالب کمزوری اور مرکزی نقص کیا تھے جن سے انھیں پہچانا جاسکتا تھا؟

اس تنقیدی سراغ رسانی کے لیے مصنف کا بہت غور سے اور بہت دیر تک مطالعہ کرنا ضروری ہے اور اس کے مطالعے کے دوران نقاد کو اپنی شخصیت کی ترجیحات، اپنے تاثرات و

1. بحوالہ Wimsat and Brooks، ص 535

2. بحوالہ Date، ص 490

تعقبات سے بڑی حد تک بے پروا ہو کر مصنف کی زندگی کا معروضی رخ سامنے رکھنا ہوگا۔ اسی صورت میں بقول سینٹ بونفاد کے لیے مصنف کے 'محبوب فن کارانہ کرب، مخصوص مسکراہٹ، کے معافی جانا، ماتھے کی ایک ایک شکن کا مطلب سمجھنا اور اس کے چھدرے ہوتے ہوئے بالوں کے پیچھے درد کی اس پوشیدہ گیر کا کرب جانا ممکن ہو سکے گا جسے وہ چھپانے کی ناکام کوشش کرتا رہا ہے۔¹

غرض تنقیدی طریق کار کا ایک نیا تصور سینٹ بو کے ذریعے سامنے آیا۔ یہ حقیقت اور میڈیم سے وفاداری کے بجائے شخصیت سے وفاداری کا تصور تھا۔ ادب کو فرد کی روداد سمجھنے کی یہ نئی روایت تھی جب کہ عام طور پر ادب کو یا تو روایت کی آواز سمجھا جا رہا تھا یا اجتماعی حسیت یا اجتماعی اشعور کی بازگشت گردانا جاتا تھا۔ اس وقت تنقیدی طریق کار میں فرد کی شخصیت دراندہ داخل ہوئی اور اس شخصیت کو سیٹ ہونے محض انفرادی دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ افراد کی درجہ بندی کر کے اسے مختلف ٹائپ اور درجوں میں بانٹنے اور ان کی ضابطہ بندی کی بھی کوشش کی۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

"... A more extended mind... will some day be able to disclose the great natural divisions that mark the different groups of minds." 2

ادب اور ادیب کی نیچرل ہسٹری تدوین کرنے کا یہی خواب تھا جس کی اپنے طور پر نشن اور دوسرے تاریخی اور سماجی نقادوں نے تعبیریں تلاش کرنے کی کوششیں کی ہیں اور بعد کو تقابلی تنقید اور ادبی سماجیات نے ادب، ادیب اور افکار و اقدار کے رشتوں کی بازیافت اور تفہیم کی ہے۔

5. ادبی سراغ رسانی

ادب کو ادیب کی ذات کی پہنائیوں کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایک اور جہت فراموش کی تحلیل نفسی نے فراہم کی۔ فراموش نے انسانی شخصیت کا اصلی پرت تحت اشعور کو قرار دیا جہاں

1. بحوالہ Bate، ص 490

2. بحوالہ Bate، ص 497

انسان کی جبلی خواہشات اس کی پیدائش سے لے کر آخری دم تک جاگزیں رہتی ہیں۔ بچپن میں شعور کا شکنجہ سخت نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ جبلی خواہشات بلا روک ٹوک اظہار پاتی رہتی ہیں لیکن بچہ جتنا بڑا ہوتا جاتا ہے، اس کا سماج تہذیب و تمدن کی قدریں ان جبلی خواہشوں کے بے محابا اظہار پر پابندیاں عائد کرتی جاتی ہیں۔ شعور کی گرفت ایسی مضبوط ہوتی جاتی ہے کہ سماجی طور پر نامبارک سمجھی جانے والی خواہشات دب کر لاشعور کی سطح پر رہ جاتی ہیں ان میں جو کچھ کم قابل اعتراض ہوتی ہیں وہ تحت الشعور یا نیم شعور میں رہ جاتی ہیں۔

شعور کی اس سماجی گرفت سے بچ نکلنے والی شخصیت کے تین مرحلے — تحریر و تقریر میں قلم اور زبان کی لغزشیں، خواب اور آرٹ — شامل ہیں اور ان میں بھی سب سے زیادہ بھرپور اور بے محابا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے جو شعور سے زیادہ تحت الشعور اور لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ فن اپنی ہر شکل میں اپنی جبلی خواہشات کا برملا اظہار ہے جو نہ اسرار جذبات اور احساسات کے ذریعے ہوتا ہے۔ افلاطون کی طرح فرائڈ کا بھی یہ خیال ہے کہ آرٹ جنون کی قسموں میں سے ایک ہے اور جنون شعور کی جبر سے آزادی کی ایک شکل ہے۔

فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کے ادبی تنقید پر دو اثرات مرتب ہوئے۔ ایک ادبی فن پارے کو ادیب کی نفسیات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی شکل میں، دوسرا ادب کی مرتبہ ہونے والی کیفیات کی نفسیاتی توجیہ کی شکل میں۔ نفسیاتی تنقید نے ادب کو ادیب کی شخصیت کی متعدد الجھنوں، گردہوں اور نیوراتی (Neuritic) پرتوں ہی کی شکل میں سمجھنے کی کوشش کی، جو عملی زندگی میں ادیب نہیں پاسکتا۔ ان بھی خواہشات، ارمان اور آرزوؤں کو تحلیل نفسی کی مدد سے آرٹ کی دنیا میں پالیتا ہے۔ آرٹ اس کے نزدیک تلافی یافتہ over compensation یا ارتقاع آرزو sublimation ہی کی ایک شکل ہے۔ اس لحاظ سے تحلیل نفسی ادب کو ادیب کی شخصیت اور اس شخصیت کے لاشعور اور تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اور ادب اس اعتبار سے ایک غیر معمولی سرگرمی یا کسی حد تک مرئیضانہ شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی نقطہ نظر نے ادب میں شعور کی رد stream of consciousness کی تکنیک اور نکھرے ہوئے تاثر پاروں سے تخلیق کو

عبارت کیا۔

اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ آرٹ سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو فرائڈ نے وہی توانائی کی بچت کا نتیجہ قرار دیا۔ المیہ اور طریقہ کی کیفیت آفرینی کے بارے میں فرائڈ نے اپنے نظریات قائم کیے مثلاً وہ wit کو humour سے الگ کر کے دیکھتا اور wit مختصر مزاحیہ جملے کے اندر فکر و احساس کا جواز نکاز ہے، اسے کیفیت کا راز قرار دیتا ہے۔ بذلہ سنجی wit توانائی کی بچت کی وجہ سے لطف دیتی ہے۔ غور و فکر کی زحمت سے بچنے سے توانائی کے صرفے میں جو کمی ہوتی ہے وہی بچوں میں مہمل گیتوں اور بے معنی قصوں سے لطف اندوزی کا سبب ہو جاتی ہے۔

فرائڈ کا نقطہ نظر تنقیدی طریق کار میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک طرف تو اس نے ادب کو فن کار کی شخصیت کی نفسیات اور خصوصاً تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی راہ دکھائی، دوسری طرف ادب سے حاصل ہونے والے انبساط اور اس انبساط کو پیدا کرنے والی تکنیک کے مختلف پہلوؤں کی نفسیاتی توجیہ کی۔ اسی نقطہ نظر کی توسیع اڈلر اور بالخصوص یونگ کے انکار میں ہوئی جنہوں نے فن کار شہتہ محض فن کار کی شخصیت ہی تک محدود نہیں رکھا بلکہ فن کاروں کی شخصیتوں کی درجہ بندی کی دروں میں اور بیروں میں کے خانوں میں تقسیم کیا اور اجتماعی سطح پر تحت الشعور کی کارفرمائی کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی اور ادب میں archetypal تنقید کی بنیاد رکھی۔

کتابیات

1. R.A. Scot. James, Making of Literature
2. Encyclopaedia Britannica artical on Saint Beave
3. Oxford Compasnion to English Literature
4. Loacoon tr. : William A. Steel (London)
5. ڈاکٹر کلیل الرحمن: ادب اور نفسیات
6. ڈاکٹر اصغر خانم: یونگ کا نظریہ ٹائپ

روس

روس میں تنقیدی شعور کے ارتقا کا سنگ میل افکار ہوئیں صدی کے نقاد دسلی کری لودوچ تردواکوفسکی (1703 تا 1769ء) کے افکار کو قرار دیا جاسکتا ہے جب پیراعظم کے دور میں روس نے مغربی یورپ بالخصوص فرانس کے تنقیدی تصورات سے اپنے رشتے جوڑے۔ ایک صدی بعد پٹکن کے دور تک اس ادبی شعور کی جڑیں اس قدر مضبوط ہو چکی تھیں کہ مغربی یورپ کی فکری تحریکیں روسی ادب پر براہ راست اثر انداز ہونے لگی تھیں۔ ہیگل، فچے اور ہیگل کے خیالات روس میں بھی ادبی تنقید کو اپنے سانچے میں ڈھال رہے تھے اور ان ہی کے اثرات روسی تنقید میں دو واضح دبستانوں کا باعث ہوئے۔ سلائی اور مغربی دبستان۔

سلائی دبستان کے ادبی نقادوں نے قوی کردار کی خصوصیات پر زور دیا اور روسی مزاج کی آئینہ داری کو روسی ادب کی پہچان کے طور پر اپنایا ان کا زور مذہبی اقتدار اور کیتھولک نظریات پر تھا اور چونکہ کیتھولک عیسائیت میں روسی چرچ کو پیشوائی حاصل تھی، اس لیے اس مذہبی مزاج اور روحانی کردار کو روسی ادب میں نمایاں مقام دیا گیا۔ تنقید میں اکساکوف (1823ء تا 1886ء) کے خیالات اور تخلیقی ادب میں مشہور ناول نگار دستوفسکی کی کاوشیں اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ان کے مقابلے میں بلنسکی (1810ء تا 1848ء) کی سرکردگی میں ہیگل کے ترقی پسندانہ خیالات نے روسی حقیقت پسندی کی بنیاد ڈالی۔ بلنسکی نے ماحول سے ادب کی دفاع داری پر زور دیا اور ادب کو سماجی حقیقت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ادب محض سماج کا عکس ہی نہیں رہا بلکہ اسے بدلنے کا وسیلہ بن گیا۔ تنقید ایسے سوالات اٹھانے لگی جو اباب اقتدار کے لیے پریشان کن تھے

اور جن سے سماجی تبدیلی کی خواہش پیدا ہوتی تھی ان ہی وجوہ سے زارنکلو اول نے تنقید پر سخت سنسر شپ عائد کی اور ایسی تمام تصانیف ضبط کر لی گئیں جن میں سماجی تبدیلی خواہش اور حقیقت نگاری کا رنگ و آہنگ پایا جاتا ہو۔ اس جبر بے جانے اس تنقیدی نظریے کو مزید تقویت بخشی اور چرنی شیوفسکی (1828ء، 1889ء) اور درو لیو پوف (1840ء، 1868ء) نے انقلابی حقیقت نگاری کے تصورات کو آگے بڑھایا اور مارکسی طرز تنقید کی داغ بیل ڈالی۔ لوکاچ نے اسی لیے روسی حقیقت نگاری کی روایت کا سلسلہ ان سبھی نقادوں سے ملایا ہے اور اسے محض اتفاقی یا بنگائی واقعات کا نتیجہ قرار نہیں دیا ہے۔

ان دونوں میلانات کے پہلو بہ پہلو ان نقادوں کے افکار تھے جو یا تو فن کو سماجی تقاضوں کی روشنی میں دیکھتے تھے یا پھر اخلاق کے تقاضوں کی روشنی میں، ان میں سب سے اہم تنقیدی فکر لیونالٹائے کی تھی جس نے ادب کے تمام تنقیدی نظریے رد کر کے اسے اخلاقی طور پر بہتر کرنے کا وسیلہ قرار دیا بلاشبہ لیونالٹائے کا تصور اخلاق نہایت وسیع تھا اور انسانی شخصیت کی ہمہ جہت تشکیل اور ارتقاء سے متعلق تھا وہ ادب کے لیے براہ راست ترسیل کو ضروری قرار دیتا ہے اور ادب میں مقبولیت اور عظمت، پھیلاؤ اور گہرائی دونوں کا امتزاج دیکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے تنقیدی نظریات میں اخلاقیات کا پلہ اتنا بھاری ہو گیا ہے کہ ادبی تنقید کے لیے ان کی اہمیت کم ہو گئی ہے۔

بین اس وقت جب روس اشتراکی انقلاب کے دور میں داخل ہو رہا تھا اور مارکسی تنقید تیزی سے مقبولیت کی راہیں طے کر رہی تھیں روس میں فادرل ازم اور ہیئت پرستی کی تحریک شروع ہوئی جو 1913ء سے شروع ہو کر 1930 تک زور شور سے جاری رہی۔ اس کے اہم رہنما تھے۔ شکلافسکی، تو ما شیفسکی، زکس بام اور رومان، جیکب سن۔ آخر الذکر نے 1921ء میں روس سے ہجرت کر کے پراگ کے لسانی حلقے کی بنیاد ڈالی۔ بعد کو لیوی امتراس اور بعض دوسرے نقادوں نے اس دبستان کے مرکزی تصورات کو آگے بڑھایا۔

شکلافسکی نے ہیئت پرستوں کے نقطہ نظر کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"The form of work of art is defined by its relations to other works of art, to form existing prior to it. The purpose of any new form is not to express new content, but to change an old form which has lost its aesthetic quality." 1

ہیئت پرستوں کا کہنا تھا کہ ادب کا بنیادی مقصد فارم یا ہیئت کی تازگی اور ندرت کو قائم رکھنا ہے اور اس تازگی کا کوئی تعلق نفس مضمون سے نہیں ہے بلکہ ہیئت کی مدد سے بیدار ہونے والی کیفیت سے ہے اور اس تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے مختلف تکنیک اور اسالیب استعمال کیے جاتے ہیں لہذا ادبی تنقید کو اپنی تمام تر توجہ ہیئت کے اندر پائے جانے والے مختلف رشتوں اور رابطوں پر مرکوز کرنا چاہیے اور ادب اور سماج (یا ارد گرد کی زندگی کے تقاضوں) سے ادب کے تعلق کو بالکل نظر انداز کر دینا چاہیے چنانچہ ادبی تنقید کا اصل موضوع ادبی فن پارے کا متن اور اس متن کے اندر پائے جانے والے مختلف رابطے ہیں۔

اس لیے ہیئت پرست ادبی نقادوں کے لیے مطالعے کے موضوعات تھے تو لفظوں کے درمیان کے رابطے اور رشتے ان کا تقابلی اور مخالف، ان سے مل کر بنی تصویریں اور آہنگ اور فن پارے کے اندر پائی جانے والی مرکزی کشش یا تناؤ اس کشش کے مختلف عناصر کے درمیان آویزش ہی سے نئی جمالیاتی کیفیات کی تخلیق ہوتی ہے اور اس لحاظ سے ہیئت پرست نقاد متن کا گہرا مطالعہ کرتا ہے اور لفظوں کے صرطنی اور نحوی رابطوں ہی کا نہیں لفظوں اور حرفوں کے معیناتی، صوتی اور تشابیہی مرکبوں پر غور کرتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ مشہور تصور مانوس الفاظ کی اجنبیت اور نیا پن دینے کا تصور ہے۔ وہی الفاظ جنہیں ہم سب روزمرہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں ادیب کی تحریر میں اس طرح برتے جاتے ہیں کہ ان میں انوکھا پن اور تازگی ہی نہیں ایک غیر معمولی برقی توانائی

1. ملاحظہ ہو: Diana Laurenson and Alan Swings Wood : The Sociology of

Literature (London), 1971 (Lond)

2. Shipley, Dictionary of World Literature بحوالہ بالا، ص 382

محسوس ہونے لگتی ہے اس انوکھی اجنبیت کو ہیئت پرست نقادوں نے واضح تنقیدی تصور کی شکل دی۔ ادبی فن پارے کی کامیابی اس کے احساس تکمیل میں مضمر ہے اور جس قدر تکمیل کا یہ احساس مکمل ہوگا اسی قدر فن پارہ زیادہ کامیاب ہوگا۔ تکمیل کا یہ تصور ہیئت پرستوں کے نزدیک صرف ہیئت ہی پر منحصر ہے اور اس ضمن میں ہیئت پرست نقادوں نے خاص طور پر سوئٹزر لینڈ کے ماہر لسانیات ساسور¹ کی تصنیف کورس آف جنرل لنگوئسٹکس (تاریخ اشاعت 1915ء) کے نظریات سے مدد لی۔ ساسور نے زبان کی دو سطحوں کی نشان دہی کی۔ ایک سطح وہ ہے جو کسی مخصوص دور میں مروج زبان کی ہوتی ہے اور ان الفاظ سے عبارت ہوتی ہے جو کسی مخصوص دور کے رہنے والے بولتے ہیں گویا یہ کسی مخصوص زبان کے ایک مخصوص دور کے ذخیرۃ الفاظ سے تشکیل پاتی ہے۔ ظاہر ہے اس مخصوص ذخیرۃ الفاظ کے تصورات اس دور کے لوگوں کے لیے متعین ہوتے ہیں اور ان کے معنی اور تلازمے بھی کم و بیش متعین ہوتے ہیں۔ زبان کی اس سطح کو ساسور Synchormic کی اصطلاح سے یاد کرتا ہے۔ دوسری سطح جسے وہ Diachromic کہتا ہے اس زبان سے عبارت ہے جو مختلف ادوار میں ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس اجتماعی ذخیرۃ الفاظ کو جو ایک دور کی بول چال اور تحریر و تقریر پر محیط ہوتے ہیں۔ بقول Parole اور Langue اور اس ذخیرے میں کسی ایک شخص (یا شاعر) کے استعمال میں آنے والے ذخیرۃ الفاظ پر مشتمل زبان کی اصطلاحیں بھی ساسور ہی سے عام ہوئیں۔

ان تصورات کی مدد سے ساسور نے² Semiology اشاراتی نظام کا سائنس وضع کرنے کی کوشش کی۔ ساسور کے نزدیک زبان انسانوں کے اس اشاراتی نظام کا محض حصہ ہے اور زبان کی یہ اشاراتی اور معیاتی ساخت انسان کے اختیار سے باہر ہے، کیونکہ وہ انسان کو پیدائش کے وقت بنانا یا ملتا ہے اور ہر فرد اپنے طور پر اس دیے ہوئے سانچے کو برتتا ہے اور اسی بنا پر یہ لسانی سانچہ یا معیاتی نظام اہم ہے اور یہی نظام ترسیل کار اور پیغام ترسیل کے درمیان تفہیم اور ترسیل کا رشتہ قائم

۱. کولہ بلا، Sociology of Literature.

2. Saussure (Mentor Books).

کرتا ہے اور یہ تشکیلی نظام بے تاریخی اور غیر صنفی ہے۔

روسی ہیئت پرستی کے ابتدائی دور میں متن پر پوری یکسوئی کے ساتھ توجہ کی گئی اور ہر قسم کے سماجی اثرات حتیٰ کہ نفس مضمون اور معنیاتی مضمرات کو بھی نظر انداز کر کے متن کے اندر پائے جانے والے الفاظ کی اکائیوں اور ان سے بننے والے مرکبات کے باہمی رشتوں کے مطالعے ہی کو ادبی تنقید کا اصل فریضہ قرار دیا گیا۔ شاید اسی بنا پر روس کے مارکسی نقادوں نے اس مکتبہ خیال کے خلاف جہاد شروع کیا اور اسے ایک مدت تک اپنا حریف سمجھا البتہ لیون ٹرٹسکی نے اپنی کتاب 'لٹریچر اینڈ ریولوشن' (ادب اور انقلاب) میں ایک مفاہمانہ انداز اپنایا۔ اس کے نزدیک ہیئت پرستوں کا یہ خیال درست ہے کہ ادب کو بنیادی طور پر ادبی معیاروں ہی پر رکھا جانا چاہیے لیکن ادب کے اندر آنے والی تبدیلیوں اور اس کے نفس مضمون اور تکنیک کے تغیر کا مطالعہ کرتے وقت سماجی ارتقا کے اصول اور سماجی زندگی کی جدلیات کو نظر انداز کر کے اپنی بے خبری اور نادانیت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ بعد کے دور میں خود ہیئت پرستی کے بعض علم برداروں نے بالخصوص توماشیفسکی Tomushevsky نے اس بات کو تسلیم کیا کہ... زبان سے ادا ہونے والے ہر بیان کی ساخت کو با معنی ہونے کے لیے نفس مضمون کے اعتبار سے مربوط اور انسانوں کے لیے با معنی یا (سماجی) معنویت سے معمور ہونا چاہیے۔ گویا لسانی ساخت اور متن کے اندر پائے جانے والے سانچوں کے درمیان تعلق کا مطالعہ کرتے ہوئے سماجی جدلیات کی اثر پذیری کا انکار ممکن نہیں ہے اور ان کے مطالعے میں سماجی ارتقا کے علم سے کام لیا جاسکتا ہے جسے گولڈمان نے اپنی تشکیلیت کے نظریے کی مدد سے اور آگے بڑھایا اور مارکسیت سے ہم آہنگ کر دیا۔

روس میں ادبی تنقید کے ارتقا کی بقیہ داستان مارکسی تنقید کے نشوونما سے متعلق ہے اور اسی ضمن میں بیان ہوگی۔ اس میں دو لائف تنقیدی نظریات بھی زیر بحث آئیں گے جو 1917ء کے اکتوبر انقلاب کے وقت اور اس کے بعد سے 1924ء میں اشتراکی حقیقت نگاری کے سرکاری طور پر قبول کیے جانے کے بعد روس کے ادبی منظر نامے کا حصہ رہے۔

کتابیات

1. Shipley : Dictionary of World Literature, See Russian Criticism and Soviet Criticism
2. Moulton : Russian Formalism (Hague 1955)
3. Wellek : Concepts of Criticism (Yale University Press, 1963)
4. L.T. Lemon and M. Reiss : Russian Formalist Criticism (Lincoln Univ. Nebraska, 1965)
5. Sociology of Literature (Ibid)
6. Leo Trotsky : Literature and revolution, (Russel & Russel, New York, 1957)
7. Terry Eagleton : Marxism and Literary Criticisms (Malunilla)

امریکہ نئی تنقید

ہیلے کی 'عالمی ادب کی لغت' میں امریکی تنقید کو پانچ میلانات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا نوکلاسیکی انداز تنقید جس کا سب سے اہم نقاد لموتھی ڈوائٹ، جان ودر سپون اور جان کاؤنسی آس تھے۔ دوسرا میلان رومانوی تنقید کا تھے جنہوں نے تخلیق کار کی باطنی کیفیات پر زور دیا جس کی بہترین نمائندگی آرڈلیو ایمرسن کرتے ہیں۔ تنقید کا تیسرا دبستان خالص جمالیاتی معیاروں کے مطابق ادبی فن پاروں کو پرکھنے کی تھی جس کی نمائندگی ایڈگراہلن پو اور لوول کرتے ہیں۔ اس دبستان کے نقادوں کے نزدیک 'شعری اصول' و معیار (حقیقت یا حق کے بجائے) حسن کے وسیلے سے انبساط حاصل کرنا اور 'معیار حسن مطلق اور معروضی ہے اور شاعری کا واحد مقصد اخلاقی مصلحتوں سے بے نیاز ہو کر خالص حسن آفرینی ہے۔' تنقید کا چوتھا دبستان سائنسی ارتقا اور جمہوری اقدار سے متاثر تھا۔ ادب کو 'عوام کی سادگی تصویر' قرار دیتا ہے اور مین اور سینٹ بو کے زیر اثر ادب کو تہذیب کا حصہ اور تہذیب کے معمار کا درجہ دیتا تھا جس کی نمائندگی والٹ ویت مین اور ولیم ڈین ہاؤلس کرتے ہیں۔ پانچواں میلان 1900 کے ارد گرد مقبول ہوا اور ادب کی پہچان قومی کردار کی تصویر کشی اور فطری انداز و اسلوب کے ذریعے کی جانے لگی۔

بیسویں صدی میں اسپنگارن کی کتاب 'نیکو کٹی سزم: نئی تنقید' عہد آفریں ثابت ہوئی۔

1. ہیلے Dictionary of World Literature بحولہ جلد 17

2. ایضاً جلد 17

3. Goel Elias Sping arm's The New Criticism

کروچے کا معتقد اسپنکارن اس بات پر بہت زور دیتا ہے کہ تنقید نگار کو خیالات کی صحت اور ظلمتی کی جانب توجہ کرنے کی ضرورت نہیں، یہ کام نقاد کا نہیں، فلسفی کا ہے۔^۱ اسپنکارن کے نزدیک فن کی پرکھ جمالیاتی معیاروں سے کی جانی چاہیے اور یہ پرکھ نفس مضمون کی سماجی، فکری اور تہذیبی نوعیتوں سے بالکل غیر متعلق اور بے نیاز ہوتی ہے۔

اسپنکارن کے پہلو پہ پہلو امریکہ میں مارکسی تنقید کا فروغ ہوا۔ 1929ء کے شدید امریکی اقتصادی بحران کے بعد کینتھ برک، جیمس نی فیئرل، نیوٹن اروون اور اڈمنڈ ولسن نے ادبی تنقید میں مارکسی تصورات کا اطلاق کیا مگر 1940ء کے قریب امریکی سماج میں انقلابی صورت حال کی غیر موجودگی نے انقلابی فکر کو بھی نقصان پہنچایا اور مارکسی تنقید کا زوال ہوا۔

اسی زمانے میں نئی تنقید کا عروج ہوا، جس کی ابتدا رسالہ فیوگی ٹیو (Fugitive) گروپ کے نقادوں سے ہوئی۔ وسط جنوبی امریکہ کی ریاست ٹینیسی کے شہر ناش ویل اور وہاں کی واٹر رینٹ (Vanderbilt) یونیورسٹی اس نئے رجحان کا مرکز بن گئے۔ اس تحریک کا مرکزی کردار سڈنی مٹرن ہرش (Sidney Mthron Hirsh) تھا۔ یہ خوب صورت اور باوقار شخصیت کا نو جوان روحانیت اور سریت کی طرف مائل تھا اور علم الاداء، نجوم، یہودی، لوک کتھا، چینی اور ہندوستانی تصوف سے دلچسپی رکھتا تھا، اوائل شباب ہی میں بحریہ کی ملازمت کی اور گھر سے فرار ہو کر مشرق میں خاصہ وقت گزارا اور اپنے طبی میلان کے مطابق 1915ء میں تاش ویل آنے پر نظموں کی روحانی تعبیر و تشریح کی طرف متوجہ ہوا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں وڈ بیٹ یونیورسٹی میں شعبہ انگریزی کے صدر کے تقرر کا مسئلہ درپیش تھا۔ یونیورسٹی کلیسا کے زیر نگرانی تھی مگر کلیسا کے بشپ ای ای ہاس اور یونیورسٹی کے چانسلر ایم کرک لینڈ کے درمیان اختلافات رونما ہوئے اور کرک لینڈ نے کلیسا کے اخلاقی تصورات کے برخلاف ایسے پروفیسروں کے تقرر کیے جو کلیسائی معیاروں کے مطابق نہ تھے۔ سپریم کورٹ نے ان اختلافات کے سلسلے میں کرک لینڈ کے حق میں فیصلہ دیا۔ ان ای اڈون مسم (Edwin Mims) کو شعبہ انگریزی کا صدر کا

۱۔ اختتام حسین تنقید اور عملی تنقید، آزاد کتاب گھر، دہلی، 1952ء، ص 21

تقرر بھی تھا اور ان کی سرکردگی میں جان کراؤرین سم (پیدائش ۱۸۸۸ء) نے عہدہ سنبھالا اور انگریزی میں کوئی ڈگری نہ ہونے کے باوجود انگریزی کے معلم کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ ہرش اور رین سم کے ارد گرد شاعروں اور ادیبوں کا ایک حلقہ جمع ہو گیا اور نیوکی ٹیو (Fugitive) کے نام سے ایک ادبی انجمن قائم ہو گئی تھی جس میں شاعروں کی تخلیقات کا گہرا تنقیدی تجزیہ کیا جاتا تھا جو تمام تر متن کے مطالعے پر مبنی ہوتا تھا۔

اسی گروپ نے بعد کو اسی نام سے اپنا ادبی مجلہ شائع کرنا شروع کیا جس کے ادبی تجزیوں کی خصوصیات حسب ذیل تھیں:

۱. اس گروپ کے سبھی ارکان شاعر تھے اور ان کا تمام زور شاعری کے متن اور تکنیک پر ہوتا تھا۔
۲. ہرفن پارے کی انفرادیت اور انوکھے پن پر توجہ کی جاتی تھی۔
۳. شاعری کے عام نظریات کے بجائے مخصوص نظموں کے تجزیے ہی پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔
۴. ہر شاعر اپنی انفرادی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے بھی مجموعی فکری سانچے کے اعتبار سے ہم خیال تھا اور اس کا لحاظ رکھتا تھا اور یہ فکری سانچہ رین سم کے افکار کا فراہم کردہ ہوتا تھا۔
۵. ان سبھی فن کاروں میں جنوبی امریکہ کی روحانیت اور سریت کی لہر موجود تھی۔
۶. اس گروہ کے تخلیق کاروں اور نقادوں کے لیے مرکزی مسئلہ صرف یہ تھا کہ فن کار نے دنیا کی کس طرح ترجمانی کی ہے۔^۱

’نئی تنقید‘ کے اس دبستان کو صنعتی اور جمہوری شمالی امریکہ کے خلاف زرعی اور متحول جنوبی امریکہ کا احتجاج قرار دیا گیا ہے لیکن اس دبستان کے نقادوں کے مرکزی تصورات سے بحث کرنے سے قبل ان کے پیش رو نظریات کا تذکرہ ضروری ہے ’نئی تنقید‘ کے پیش رو نقادوں میں کروچے، ازرا پاؤنڈ، رچرڈ زاورا بیٹ کا نام لیا جاتا ہے۔

1. Naresh Chandra : New Criticism, P. 86-90 Doaba House, Delhi, 1979

2. ۱۱۴ ص، ایضاً

اطالوی کروچے اور اظہاریت کے اثرات

بہنی ڈیو کروچے ماہر جمالیات نے شہرت پائی۔ اس کا تحقیقی مقالہ ایس تھے تک (جمالیات) تمام انسانی سرگرمیوں کی دو نظری اور دو عملی اقسام قرار دیتا ہے۔ دو نظری سرگرمیاں ہیں۔ وجدان، اظہار اور تصور آفرینی اور دو عملی سرگرمیاں ہیں۔ ارادہ اور علمی اور علمی سطح پر مسئلہ مقصد کے حصول کی کاوش۔ ان چاروں سرگرمیوں کو کروچے نے جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے شعبوں کی اصل قرار دیا ہے۔ وجدان، اظہار کا عمل ذات کے باطنی سطح کے عمیق ترین گہرائیوں سے شعور اور تحت الشعور کی شکل میں منسلک ہوتا ہے اور اوپری سطح پر تجرید سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ ہیئت کے موا اور کچھ نہیں ہے یعنی مختلف کیفیات کے مرکزی بیولے کی شکل ہے اور یہ وجدان خود اظہار بھی ہے اور کسی خارجی اظہار کا محتاج نہیں ہے۔ ہر فرد (جس میں تخلیقی فن کار بھی شامل ہے) مختلف احساسات و تاثرات کو ترتیب دے کر ایک وحدت بخشتا ہے اور یہی وحدت اظہار ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی احساس اسی حسن ترتیب کا نام ہے اور یہ ترتیب باطنی طور پر شخصیت کے اندر معروضی حوالوں یا مقاصد کے بغیر انجام پاتی ہے۔ اس لیے اظہار دراصل ایک اندرونی عمل ہے جس کا کوئی تعلق نہ باہری دنیا سے ہے نہ معروضی حقیقت سے۔ چنانچہ فن کے حقیقت کی نقل ہونے یا اس سے کسی قسم کی دوسری افادیت یا مقصدیت وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا اندرونی فارم ہی آرٹ ہے۔

اس کے نظریے کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ فن خود اظہار ہے اور اس لیے فن کے خارجی مظہر کا کوئی رشتہ بچے تخلیقی عمل سے نہیں ہے وہ تو محض غیر متعلق اور باہری علامتیں ہیں جو باطنی کیفیت جمال کو شاید جزوی طور پر یاد کرنے کے کام آسکیں لیکن اصل اظہار سے ان کا کوئی تعلق نہیں، لہذا ترسیل غیر متعلق لفظ ہے اور اگر تفہیم ذات ممکن ہو تو اصل اظہار کی وہی تفہیم درست ہے جو محسوس کرنے والے کی ذات کے اندر ہوتی ہے اور خارجی وسیلہ اظہار سے بے نیاز ہوتی ہے اور اس اندرونی ترتیب یا اظہار کے لیے وہ

بھرپور پن، وحدت اور تسول، مقاصد کی ہم آہنگی اور احساس تکمیل کو لازمی قرار دیتا ہے۔

"Fullness richness and unity of intuitions, harmony of interest and totality." 1

اس اعتبار سے ادبی تنقید کا صرف ایک ہی طریق کار جائز قرار پاتا ہے اور وہ تاثراتی تنقید کا طریق کار ہے، جس میں فن پارے کو خارجی حقیقت قرار دے کر گویا اس سے پیدا شدہ احساسات کو جمالیاتی کیفیت کی شکل میں ترتیب دیا جائے۔ نئی تنقید نے معروضی حقیقت سے بے نیاز فارم اور تاثراتی اعجاز تنقید دونوں کو روپے سے اخذ کیا ہے۔

ازرا پاؤنڈ

ازرا پاؤنڈ نے اپنی کتاب The ABC of reading میں یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب کے مطالعے کو ادیبوں کی شخصیت سے جدا کرنا چاہیے، جس طرح کسی سائنسی دریافت کا مطالعہ کرتے وقت ہم اس دریافت پر متعلقہ سائنس دان کی شخصیت کے اثرات کا مطالعہ نہیں کرتے بلکہ اس دریافت (یا اصول) کو سائنس دان کی شخصیت اور اس کی آپ جی سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اسی طرح ادب کا بھی ادیب کی شخصیت سے بے نیاز ہو کر مطالعہ کرنا چاہیے²۔

ازرا پاؤنڈ کے نزدیک عظیم ادب اس زبان کا نام ہے جو معنی سے ممکن حد تک معمور ہو۔

"Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree." 3

1. Wimsatt and Brooks بحولہ بالا، ص 518

2. Wimsatt and Brooks نریش چندر بحولہ بالا، ص 48، ازرا پاؤنڈ لکھتا ہے:

"When studying physics we are not asked to investigate the biographies of all the disciples of Newton who showed interest in science, but who failed to make any discovery. Neither are their unrewarded groupings, hopes, passions, laundry bills, or erotic experiences trust on the harried student or considered germane to the subject."

3. New Criticism بحولہ بالا، ص 49

اور اس اعتبار سے شاعری کی تین اقسام قرار دی گئی ہیں۔ میلو پوینا، نو پوینا، لوگو پوینا¹۔
 میلو پوینا سے مراد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کی موسیقی اور صوتی کیفیت ہے۔ نو پوینا ان الفاظ کی محاکاتی اور تصویر آفرین کیفیت ہے اور لوگو پوینا سے الفاظ کے درمیان ذہن کا رقص یا فکری آہنگ ہے۔ یہ دونوں کیفیات شعری کل کے تعمیرات (architectonics) ہیں، زبان کو معنویت سے بھر پور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ تخلیقی فن کار کو معلوم ہو کہ اس سے پیش رو شاعر زبان کو کس حد تک معنویت سے معمور کر چکے ہیں اس لحاظ سے شعری روایت سے واقفیت لازمی ہے۔ فارم، زبان، آہنگ اور شعری تکنیک کے معاملات ازراہ پاؤنڈ کے تصورات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایلیٹ

ٹی ایس ایلیٹ نے ازراہ پاؤنڈ کے تصور روایت کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نئی معنویت بخشی۔ ایلیٹ کے تنقیدی نظریات میں روایت، ادب کا غیر شخصی مفہوم اور معروضی اہم اضافیت Objective correlative کے تصورات کلیدی ہیں اور ان تینوں تصورات سے نئی تنقید نے اثر قبول کیا ہے۔

روایت سے ایلیٹ نے پوری شعری روایت مراد لی ہے جس کا سلسلہ یورپ میں ہومر سے لے کر اس وقت جاری ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک ہر فن کار کے لیے اس روایت سے رد و قبول لازم ہے کسی فن کار کو بھی مکمل معنویت تمام و کمال خود اس کے اپنے بل بوتے پر حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق لازمی طور پر پوری شعری روایت سے ہوتا ہے اور ہر فن کار اپنے مزاج و کردار کے مطابق شعری روایت کی تشکیل نو کرتا رہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ تخلیق و تنقید کے لیے مقابل اور موازنے کا مسلسل عمل لازم ہے۔ بار بار دیکھنا ہوتا ہے کہ کسی مخصوص لفظ کے استعمال میں، کسی

1. Police Essay، ص 170

2. تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو New Criticism، ص 954

مخصوص فضا آفرینی یا کسی خاص جمالیاتی کیفیت آفرینی میں وہ کس حد تک اپنے پیش رویا محاصر فن کاروں سے کس حد تک منفرد یا ممتاز ہو پایا ہے اور زبان اور شعری تکنیک میں وہ کس حد تک اضافہ کر سکا ہے۔

ادب بالخصوص شاعری تخلیقی فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار اور گریز ہے۔ ایلٹ کے نزدیک شاعری اتنی ہی اعلیٰ ہوگی جتنی وہ شاعر کی اپنی شخصیت سے بے نیاز اور الگ تھلگ ہوگی۔ شخصی تجربات شاعری میں بنیادی حیثیت نہیں رکھتے اور شاعری میں اظہار پانے والے تجربات تخلیقی فن کار کی زندگی میں بہت معمولی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"... The poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality." ۱

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے دم ساٹ اور پیردکس لکھتے ہیں کہ ۱۷ ویں صدی کے بعد سے انگریزی تنقید میں شاید ہی کسی نقاد نے اپنی ادبی تنقید کو درد و نشاط کے محور سے نکال کر کثرت و وحدت کے نقطہ نظر سے اس قدر زور دیا ہو جتنا ایلٹ نے دیا۔ اس کے نزدیک تاثرات، احساسات، جذبات اور افکار تخلیقی فن کار کی شخصیت کی بھٹی میں تپ کر روایت کے فراہم کردہ سانچے کی وحدت اختیار کرتے ہیں اور اس اعتبار سے فن کار وہ ہے جو روایت سے تعاون کرنے

1. Selected Essay, New York, 1932, P.8

2. Selected Essay, New York, 1932, P.124, 125

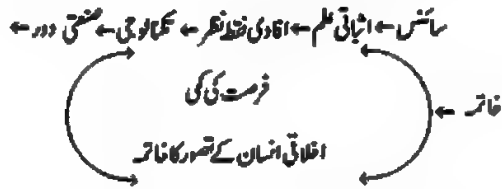
اور اسے آگے بڑھانے کے عمل میں خود اپنی ذات کو فراموش کر دیتا ہے۔

ایلیٹ کا تیسرا نظریہ Objective Correlative کا نظریہ ہے یعنی فن کار کے سامنے سب سے بڑی مہم تاثرات، احساسات، جذبات اور انکار کی اس رنگارنگ کثرت کو کسی ایسی وحدت میں ڈھالنے کا ہے جو حسن کا رازہ ربط و آہنگ اور احساس تکمیل اور مختلف اجزا میں توازن سے بھرپور ہو اور اس کا اظہار کسی ایسی ظاہر شکل میں کیا جائے جس سے پڑھنے یا دیکھنے والے وہی اثر لے سکیں جو فن پارے کی تخلیق کا مرکزی تاثر ہو گویا فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان کسی ایسے معروضی مفاہیم یا معروضی حوالے کا ہونا ضروری ہے جو ان کے تاثرات کے درمیان یکسانیت پیدا کر سکے۔

ردایت کے اجتماعی شعور، شخصیت سے گریز اور معروضی حوالے کے تصورات نے رچے ڈز کے نظریہ قدر، ازرا پاؤنڈ کے تعمیراتی تصور اور کروچے کی اظہاریت کی طرح 'نئی تنقید' کو متاثر کیا۔ جے بی رین سم، ایلن ٹیٹ، آر پی بلیک مر کے تنقیدی نظریات میں مذکورہ بالا اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ 'نئی تنقید' کے معیاروں کی فکر کا محور شاعری کی نوعیت، تخلیق اور ترسیل کے مسائل ہیں۔

'نئی تنقید' سائنس کو علم و عرفان کے حصول کا مستند اور معتبر وسیلہ نہیں سمجھتی۔ اول اس وجہ سے کہ سائنس صرف قہمات سے بحث کرتی ہے مخصوص سے نہیں۔ وہ انسان کی تعریف کر سکتی ہے مگر سقراط کی تعریف اس کے بس میں نہیں۔ دوسرے جہاں اس کے معروضی تجزیے اور دلائل و براہین کی رسائی نہیں ہوتی وہاں وہ نئی خرافات اور افسانے ایجاد کرنے لگتی ہے۔ تیسرے سائنس افادی نقطہ نظر سے فطرت کو پہچانا چاہتی ہے اور اسے اپنے طریق کار کے چوکھٹے میں ڈھال لیتی ہے۔ چوتھے سائنس افادی علم کی تلاش میں صنعت اور تکنالوجی کو جنم دیتی ہے جو انسان کی انسانیت کو کچل ڈالتے ہیں اور جمالیاتی احساسات کو مسخ کر دیتے ہیں، جب کہ درحقیقت نئی تنقید کے نزدیک علم و عرفان کا صحیح وسیلہ حسیت ہی ہے اور اسی حسیت کے ذریعے فطرت اور زندگی کے ان گوشوں تک بھی رسائی ممکن ہے جو سائنس کی گرفت میں نہیں آتے۔ صحیح عرفان محض عقل سے ممکن

نہیں اس سے ماوراء ہے اور شعری حیثیت اور فن کارانہ وجدان ہی سے ممکن ہے۔ اس صورت حال کو اس نقشے کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔



اسی صورت حال کو اقبال نے صرف ایک مصرعے میں بیان کر دیا ہے:

احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

اور احساسِ مروت کا پالا ہوا اخلاقی انسان جس کی جمالیاتی حس، بالیدہ اور شخصیت مربوط اور ترقی یافتہ ہو سکتی تھی۔ سائنس کے پروردہ مشینی نظام میں محض ایک پرزہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کی حیثیت کو پھر سے بیدار کرنے کا فریضہ شاعری کا ہے اور اس لحاظ سے شاعری سائنس کے پیدا کردہ بحران کا حل ہے اس اعتبار سے نئی تنقید کے نزدیک شاعری کا مقصد زندگی کو بہتر بنانا نہیں ہے بلکہ زندگی کو بہتر طریقے پر دیکھنا ہے اور یہی وقت ممکن ہے جب حیثیت کو بیدار کیا جائے اور عقل کے بغیر حیثیت کے ذریعے دنیا سے رابطہ قائم کیا جائے۔

نئی تنقید نے جمالیاتی، فکری، اخلاقی، افادی اور نفسیاتی دبستانوں سے الگ رہ کر ایک نیا تصور تنقید پیش کرنے کی کوشش کی۔ مذکورہ بالا سبھی دبستانوں نے کسی نہ کسی طرح ادب بالخصوص شاعری کو کسی نہ کسی علم یا کسی دوسرے شعبے سے وابستہ اور متعلق قرار دیا ہے اور کسی نہ کسی علم کا ماتحت سمجھا ہے اور متعلقہ علم کی روشنی میں ادب کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان سب دبستانوں کے برخلاف نئی تنقید نے ادب بالخصوص شاعری کو ان تمام وابستگیوں سے آزاد کر کے معنی کی اولیت کے بجائے لفظ کی اولیت پر زور دیا۔

وہ شاعری کو خود مکملی وحدت یا پیکر Structure سمجھتے ہیں اور کسی شے یا کیفیت کے بارے میں بیان یا خیال قرار نہیں دیتے۔ اس وحدت کی بنیاد لفظ پر ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی ایک

مخصوص منطق اور ایک مخصوص ترتیب ہوتی ہے جس طرح شطرنج کھیلنے والے کو شروع کی چالیں چلنے کی تو مکمل آزادی ہوتی ہے لیکن اس کے بعد کی ہر چال پہلے کی چالوں سے متعین ہوتی ہے۔ اسی طرح ہر لفظ اپنے متعلقات ساتھ لاتا ہے اور لفظوں کے مجموعے سے ایک ایسا نانا بنا Texture بنتا چلا جاتا ہے جو فی نفسہ توازن اور ربط کے اعتبار سے متعینہ پیکر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

’نئی تنقید‘ کے نزدیک یہ پیکر کسی نہ کسی مرکزیت سے متعین ہوتا ہے اور یہ مرکزیت اسلوب... توازن، محاکاتی تاثر پارے، صنفی عناصر، صوتی آہنگ، رنگ، لہجے اور لفظوں کی توانائی یا ان کی توسیع ان کی تہداری اور ان کی تعمیری قوت پر مبنی ہو سکتی ہے اور اسی کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنا اور اس کی اقدار کا تعین کرنا چاہیے۔ مختلف عناصر، الفاظ، مصرعے، اشعار، صوتی اور محاکاتی تاثر پارے وغیرہ کی مرکزیت کے معیار کے پارے میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ایلن ٹیٹ مرکزیت میں Tension تناؤ پر زور دیتا ہے۔ رین سم پیکر Texture کی کلیت پر اور کلیمنٹ بروکس قول محال یا Iroy کو اہمیت دیتا ہے۔ بلیک مر کے نزدیک بنیادی اہمیت Structure یا تانے بانے کو حاصل ہے جو الفاظ اور تراکیب اور ان کے ذریعے آواز، رنگ، تصاویر اور رموز و علامت کی مدد سے پیدا ہونے والی فضا سے بنتا ہے۔

ان سب فضاؤں کے نزدیک فن پارہ بنیادی طور پر کسی مرکزی تناؤ یا تضاد قائم ہوتا ہے جو اس کے مختلف عناصر اور اجزاء کے درمیان ہوتا ہے اور فن کار اسی تناؤ اور تضاد کو مختلف سطح پر ایک کلیت اور احساس تکمیل دینے کے لیے فن پارے کو تخلیق کرتا ہے اور اسی اعتبار سے فضا کو مختلف زاویوں سے فن پارے کو اس کلیت کا جائزہ لینا چاہیے۔

ظہر اور قول محال بھی اس رویے کا ایک پہلو ہے یعنی لفظوں اور معنی میں صورت حال کی مدد سے ظہر اور قول محال کا رشتہ پیدا کرتا۔ غرض ’نئی تنقید‘ نے فن پارے کے اندرونی ربط و آہنگ کی مدد سے پیدا ہونے والی وحدت اور جمالیاتی حیثیت ہی کو مرکزی اہمیت دی اور اس نقطہ نظر سے متن کے گہرے باطنی مطالعے ہی کو قابل اعتماد تنقیدی طریق کار قرار دیا۔ اس نقطہ نظر سے متن کی

پیدا کردہ فضا اور اس کی تکمیل اور اس کے مختلف عناصر کے تضاد، مخالف، آہنگ، مما کاتی رہا و ترتیب اور رموز و علام، معنی اور لفظ کے رشتوں سے بننے والے پیکروں اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے عبارت ہے۔

شکا گوا اسکول

’نئی تنقید‘ کے بعد کے دور میں آرائس کرین، ایلڈر اسٹن، ڈیلیو آریکسٹ، رچرڈ میک کیون، ہارمن میک کلین وغیرہ ادبی نقادوں کا کردہ شکا گوا اسکول کے نام سے پہچانا جانے لگا۔ مجموعی طور پر ’نئی تنقید‘ کے دبستان سے متعلق ہونے کے باوجود انھوں نے بعض امور میں اس سے اختلاف کیا۔ ان اختلافی معاملات میں قابل ذکر مندرجہ ذیل ہیں:

1. ادبی فن پاروں پر غور کرتے وقت انھیں تمام وکال پیش نظر رکھنا چاہیے اور ان کے محض کسی ایک جز یا کسی ایک پہلو پر غور کرنے پر اکتفا نہیں کرنا چاہیے۔ ’نئی تنقید‘ کے نقادوں کی اس کمزوری پر انھوں نے سخت تکتہ چینی کی کہ وہ فن پارے کے کسی ایک پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں۔

2. شکا گوا اسکول کے نقادوں نے ارسطو کے مختلف فنون کے درمیان قائم کردہ امتیازات کو ملحوظ رکھنے پر زور دیا۔ ارسطو نے تمام فنون کا مقصد نظرت کی نقالی قرار دیتے ہوئے مختلف فنون کے وسیلہ اظہار کے باہمی فرق کو واضح کیا تھا۔ شاعری کے لیے الفاظ اسی طرح وسیلہ اظہار ہیں جس طرح مصوری کے لیے رنگ اور خطوط اس لحاظ سے شاعری کو زبان کے استعمال کے اعتبار سے دوسرے فنون پر کسی قسم کا امتیاز یا برتری حاصل نہیں ہے۔

3. شکا گوا اسکول نے ادب کے صرف ایک بنیادی تصور کی اہمیت کو واضح کیا۔ رین سم کی برخلاف وہ شاعری کو لازمی طور پر Organic تسلیم کرتے ہیں۔ یعنی مختلف عناصر سے مل کر بننے والی وحدت ہے اور رین سم کی طرح شکا گوا اسکول شاعری کو Inorganic ماننے کو تیار نہیں ہے جو

منطقی ربط کی بنیاد پر تحقیق ہو سکتی ہے۔

4. ارسطو نے جس طرح ادبی تنقید کو اصناف ادب کے مطابق جانچنے اور پرکھنے کی بنا ڈالی تھی، اسی کے مطابق شکاگو اسکول نے ادبی اقسام اور ادبی اصناف کے درمیان تنقیدی امتیاز کو قائم رکھا۔

5. ارسطو کے اس خیال کو بھی شکاگو اسکول نے تسلیم کیا کہ انفرادی شہ پارے کے محرکات کا مطالعہ تنصیم اور تنقید میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ 'نئی تنقید' نے جس طرح شاعر کی شخصیت اور شہ پارے کے محرک اسباب کو مکمل طور پر نظر انداز کر دیا تھا، شکاگو اسکول کے نقادوں نے اس کے خلاف رد عمل کے طور پر فن کار کی شخصیت اور فن پارے کے محرک اسباب کو فن پارے کی تنقید سے براہ راست متعلق قرار دیا۔ اسی طرح ایلٹ کے غیر شخصی نظریے کے برخلاف شکاگو اسکول کے نقادوں نے ادبی شہ پاروں میں تاثرات و تعصبات شخصی ہمدردیوں اور جذباتی رویوں کے لیے گنجائش نکالی۔¹

شکاگو اسکول نے 'نئی تنقید' پر جو اعتراضات کیے ان میں پہلا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے ادبی تنقید کو ایک دوسرے طریقے پر سائنس کے اثباتی طریق کار کا تابع بنا دیا۔ Positivism اور وہ ایک قسم کے تنقیدی یک زبانی پن میں Critical Monism کا شکار ہو گئے۔ شکاگو اسکول کے نزدیک فن پارہ محض ایک وحدت نہیں ہے بلکہ ایک انوکھی قسم کی وحدت Unique Whole ہے اور اس لحاظ سے اس کی وحدت ہی کو نہیں اس کے انوکھے پن کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔ یعنی کسی ایک عنصر پر زور دینے کے بجائے اس کے انوکھے پن پر زور دینا چاہیے اور اس کے سبھی پہلوؤں پر یکساں طور پر توجہ ضروری ہے نہ محض بناوٹ Texture کا مطالعہ کافی ہے نہ محض ساخت Structure کا، نہ محض اسلوب کا۔ اسی طرح کسی مصنف کے کسی ایک فن پارے کو اس کی دوسری تخلیقات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا اور اس اعتبار سے 'نئی تنقید' کی علیحدگی پسندی یا متن

1. R.S. Crane Critic and Criticism, P.91

2. حوالہ اقبال کی نظم 'ساقی' نامہ میں غزوی کی اصطلاح کو محض اس نظم کے متن کے حدود میں رہ کر سمجھنا دشوار ہے اور اس کے صحیح سیاق و سباق کا اندازہ لگانے کے لیے اقبال کی چہری شاعری کے سیاق و سباق میں اسے سمجھنا لازم ہے اور اسی راستے سے ہماری رہنمائی انکار معرک بھی ہوتی ہے۔ (ابتدا لکھے ملے پر)

پرستی کے مقابلے میں شکاگو کے نوآرسطوی اسکول نے ہر فن پارے کو مجموعی طور پر فن کار کی پوری ادبی تخلیقات اور تخلیقی شخصیت کے سیاق و سباق میں دیکھنے کی کوشش کی۔

غرض شکاگو اسکول کے نقادوں نے 'نئی تنقید' کے مردم تواریخ کو دور کرنے کی کوشش کی اور ادبی تنقید کو فن کار کی شخصیت اور فن کے فنی محرکات اور اس کے رویوں اور اس کی مکمل تخلیقی شخصیت کا آئینہ قرار دیا اور ارسطو کے بعض تصورات کو نئے انداز سے معنویت بخشی۔ اسی بنا پر شکاگو اسکول کے نقادوں کو نوآرسطوی اسکول قرار دیا گیا۔

اسی سلسلے میں ایک اور اہم نقاد جان ہالوے (John Holloway) کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس نے 'نئی تنقید' پر غیر ضروری طور پر فلسفہ اور مابعد الطبیعیاتی فکر لا دینے اور ٹامانوس میز می میز می ریاضیاتی اور موموہوم اصطلاحات کو داخل کرنے کا الزام لگایا۔ 'نئی تنقید' نے جو تنقیدی طریق کار اپنایا اس سے جس قسم کی فلسفہ طرازی کو شامل کر دیا گیا ہے وہ اس کا لازمی حصہ نہیں ہے اور اس سے عقل اور سائنسی فکر کو رد کرنا اور مابعد الطبیعیات یا محض 'حیاتی' نقطہ نظر کو اپنانا لازم نہیں آتا۔

اسی طرح میز می میز می ریاضیاتی اصطلاحات کا استعمال تنقید کو گنجلک اور پیچیدہ بناتے ہیں۔ ہر فن پارے کے لیے نئی بوطیقا وضع کرنا یا ہر فن پارے کو اس سے ابھرنے والی نئی بوطیقا کے مطابق پرکھنا ادب میں غیر ضروری انتشار کا باعث ہو سکتا ہے اور تنقید کو محض تاثرات کی سطح تک پہنچا دینے کے مترادف ہے۔^۱

آخر میں 'نئی تنقید' اور شکاگو اسکول کے نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے تین مرکزی تصورات کے ضمن میں ان کے موقف پر غور کرنا ضروری ہے۔

[بقیہ گذشتہ سے آگے] ہر فن پارے کو اس کی اپنی بوطیقا کے معیار پر رکھنے اور ہر کچھ کے سلسلے میں ہالوے اور اسٹال ٹین (Stallman) کے اعتراضات یہ ہیں کہ اس صورت میں قاری کو نقاد کے در پر ہکاری کی طرح کا سہ گدائی سے کرشمہ رہنا پڑتا ہے کہ وہ جس قسم کی تخریق و تعبیر کر کے جس قسم کے نتائج چاہے اس کے خیالے میں ذہل دے اور وہ اس طرح فن پارے کو جس فن پارے کی تنقید کو لذت و انبساط سے پڑھنے کے حق سے محروم ہو جاتا ہے کچھ نہیں بلکہ ادب کسی قسم کے جامع معیاری سے محروم ہو جاتا ہے اور ادبی تنقید عمومی اصول و ضوابط سے عاری ہو کر رہ جاتی ہے۔

جہاں تک فن کے فطرت کی نقل ہونے کا سوال ہے 'نئی تنقید' فن کو فطرت کے علم و عرفان کا واحد مستند اور معتبر وسیلہ سمجھتی ہے اور فن کو نقل سمجھنے کے بجائے حسیّت کے ذریعے جمالیاتی عرفان فطرت کا ذریعہ جانتی ہے کیونکہ عقل کے ذریعے جن گوشوں تک سائنس نہیں پہنچ سکتی وہاں تک جمالیاتی وجدان کے ذریعے فن کی گزر رہو جاتی ہے۔

تنقیدی طریق کار اور ادبی معیاروں کے مسئلے پر 'نئی تنقید' نے متن کے گہرے باطنی مطالعے پر زور دیا اور ہر فن پارے کو مکمل اکائی سمجھ کر تخلیق کار کی شخصیت، سماجی اور عصری سیاق و سباق سے الگ کر کے مطالعے کی کوشش کی اور تاریخی، تہذیبی، نفسیاتی اور سماجی علوم کے طریق کار کو رد کر کے ادب پارے کی اندرونی ربط و آہنگ اور اس کے مختلف اجزاء اور عناصر باہمی رشتوں اور ان سے ابھرنے والے مختلف کیفیاتی دھوپ چھاؤں کو تنقید کا مرکز بنایا۔ شکاگو اسکول کے نقادوں نے ہر فن پارے کو مستقل بالذات اکائی سمجھنے کے بجائے اسے فن کار کی مکمل تخلیقی شخصیت کی اکائی کا ایک حصہ سمجھ کر مطالعہ کرنے کا مشورہ دیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے گہرے مٹی مطالعے کے سلسلے میں انبساط کو مناسب اہمیت دی اور اسے محض باطنی رشتوں کے ربط و آہنگ کے یک رخ مطالعے کے بجائے ہمہ جہتی اور وسیع تر تفہیم پر زور دیا۔

ادب کی سماجی افادیت کے مسئلے پر 'نئی تنقید' کا نقطہ نظر عرفان حقیقت سے عبارت ہے جس میں شکاگو اسکول کے نقادوں نے انبساط کو بھی شامل کیا ہے۔ 'نئی تنقید' شاعری کو سائنس کے پیدا کردہ بحران کا تذکرہ قرار دیتی ہے اور انسانی شخصیت کی تکمیل کا وسیلہ شکاگو اسکول اس عمل میں محض حسیّت کی بازیافت کی اہمیت کے ساتھ ساتھ اسے وسیع تر آگاہیوں کا عنصر بھی شامل کرتا ہے۔

غرض امریکہ نے 'نئی تنقید' اور شکاگو اسکول کے وسیلے سے تنقیدی نقطہ نظر کی بعض نئی جہات کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس اعتبار سے ان کے نقطہ نظر کے بعض پہلو قابل غور ہے۔

کتابیات

1. Shipley : Dictionary of world Literature
2. Wimsatt and Brooks : Literary Criticism : A short History
3. Naresh Chandra, New Criticism
4. R.S. Crane Critics and Criticism
5. J.C. Ransom : The World's Body
6. Ezra Ponnd : How to Read?
7. Allen Tate : Reason in Madness
8. R.P. Blachxminer Language VS. Gesture

تشکیلیت: ساختیت

ادب پارے کی اندرونی ساخت اور باطنی وحدت پر تنقید کی بنیاد رکھنے والوں میں دو قسم کے نقاد تھے۔ ایک وہ جو ادب پارے کی اس باطنی ساخت کا خارجی حرکات سے کوئی رشتہ حلیم نہیں کرتے تھے ان کے نزدیک ادبی اصناف کی اپنی منطق تھی اور ترکیبی وحدت تھی اور اس پر تاریخ اثر انداز نہیں ہوتی اور سماج کا بدلہ ہوا ذوقِ سخن یا اس کے تبدیل ہوتے ہوئے عمرانی اور معاشرتی سانچے ان اصناف کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ دوسرے وہ نقاد ہیں جو اس اندرونی وحدت اور باطنی عناصر سے تشکیل پانے والی اکائی کو بھی تاریخی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسے گرد و پیش کی تبدیلیوں کا عکس مانتے ہیں۔

انیسویں صدی میں سائنسی طریق کار کو جو غلبہ حاصل ہوا اس کے نتیجے میں اثباتیت کا مروج ہوا اور ادب کو پرکھنے کے لیے معروضی آئین و آداب کی تلاش ہوئی، جن کے ذریعے ادب کو بھی اسی طرح منطقی انداز میں دلیل اور ثبوت کے ساتھ پرکھا جاسکے جس طرح سائنس کے معامل میں مختلف اشیاء کو پرکھا جاتا ہے۔ تحلیل اور تجزیے پر زور دیا جانے لگا اور معروضی اصول دریافت کیے جانے لگے۔ اس سائنسی معروضیت سے یہ خطرہ ہوا کہ ادب کی جمالیاتی کیفیت اس تنقیدی تجزیے اور تحلیل کے عمل کی معروضیت میں مسخ ہو کر رہ جائے گی اور ادب کی ماہیت کے بجائے اسے محض میکاگی ظاہر پرستی میں الجھ کر غلط نتائج اور گمراہ کن معیاروں کی نذر ہو جائے گی۔ اس سائنسی اثباتیت کا رد عمل دو شکلوں میں ظاہر ہوا ایک روسی نیست پرستوں کے ساختی تجزیے اور پراگ کے لسانیاتی دبستانوں کے نظریہ تنقید کی صورت میں جس کا رشتہ امریکہ کی نئی تنقید اور بعد

کے شکاگو کے دبستان تنقید سے بھی ملتا ہے۔ دوسرے مارکسی نظریہ تنقید کی نئی توجہ کی صورت میں جو لوکاچ کی ابتدائی تحریروں اور لیوسیان گولڈمان کے تاریخی ساختیت کے نظریے میں ظاہر ہوا۔ ساختیت کی مختلف توجہیں کی گئی ہیں۔ یہ ایسا نظریہ تنقید ہے جو ادب پارے کے متن کے مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی وحدت کا لسانیاتی، ادبی یا سماجی نقطہ نظر سے مطالعہ کرتا ہے اور ان عناصر کے مختلف رشتوں کے ربط و آہنگ، تضاد اور تحالف، تناسب اور توازن کو پرکھ کر ان سے پیدا ہونے والے نظام پر تنقید کی بنیاد رکھتا ہے۔ غیر تاریخی ساختیت کے ماننے والے ادب پارے کی باطنی دنیا کو ارد گرد کے سماجی، تہذیبی، فکری اور حیاتی نظام سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ ٹرائسکی نے اسی ایک رخ پر پن اور علیحدہ پسندی کی سخت نکتہ چینی کی تھی اور اسے ادبی تنصیم کا مخالف قرار دیا تھا۔ اس کے برخلاف تاریخی ساختیت کے قائل نقاد ادب پارے کے اندرونی وحدت اور اس وحدت کی تشکیل کرنے والے مختلف اجزاء، عناصر اور ان کے رابطوں اور رشتوں کے مطالعے کو تو اہمیت دیتے ہیں مگر اپنی کاوشوں کو اسی مرحلے پر مکمل نہیں سمجھتے بلکہ ان اجزاء، عناصر، رابطوں اور رشتوں کو زمانے اور ضمیر ایام کا حصہ سمجھتے ہیں اور خارجی حقیقت اور داخلی حسیّت ہی میں نہیں بلکہ اس کے اظہار کے بھی پیمانوں اور ان کی مختلف ساختوں میں بھی تاریخ اور زمانے کی کار فرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر احساس اور ہر خیال، ہر ساخت اور ہر پیکر، ہر وسیلہ اظہار اور ہر صنعتی سانچہ روح عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور زمانے کی تہذیبیاں مذاق سلیم پر ہی نہیں، خیال پاروں اور ادبی شہ پاروں کے مختلف اجزاء اور ان سے بننے والی ساختوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں اور تنقید ان سماجی محرکات کے مطالعے سے بے نیاز نہیں رہ سکتی۔

مختصر یہ کہ غیر تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی باطنی وحدت ہی تک تنقیدی افق کو محدود کر رکھا تھا۔ تاریخی ساختیت نے اس وحدت کو باطنی حدود سے آگے بڑھا کر کائناتی حدود میں داخل کر دیا۔ ان کے نزدیک ادب پارہ وسیع تر اکائی کا حصہ ہے اور اس کی اپنی اکائی کو تشکیل دینے

1. گولڈمان Sociology of Literature

2. اسی بات کو ایک نے نظم کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: System of Intra-Subjective Norms

والے مختلف اجزا اور عناصر کے رشتے اس کی باطنی دنیا سے نکل کر باہر کی کائنات کے مختلف عوامل و محرکات سے پھیلے ہوئے ہیں۔ اس لیے ادب پارے کے ساخت کی بحث محض باطنی نہیں کائناتی ہے۔ اس نقطہ نظر کے حامیوں کے نزدیک کارل مارکس کی سب سے اہم دین بھی ہے کہ اس نے تمام علوم و فنون ہی کو نہیں بلکہ احساس و آگہی کے تمام شعبوں کو ایک مکمل وحدت قرار دیا اور تاریخ اور تہذیب کے ارتقا کو ایک ہمہ گیر اور مربوط اکائی کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ انسانی زندگی کو یا پیاؤ کی طرح ہے جس کے کسی ایک سر کی لرزش دوسرے سبھی سروں میں ارتعاش پیدا کرتی ہے اور یہ لرزش اتفاقی نہیں ہوتی بلکہ پیچیدہ مگر یقینی عوامل و محرکات سے عبارت ہوتی ہے۔

البتہ عوامل و محرکات کے اس سلسلے کو میکا کی طور پر نہیں سمجھا جاسکتا خصوصاً آرٹ اور سماجی واقعات کے رشتے براہ راست اور ایک دوسرے سے فوری طور پر مربوط نہیں ہوتے ان کے درمیان ایک اور ایک کا تعلق نہیں ہوتا بلکہ متعدد زیریں رشتے بہ یک وقت کام کرتے ہیں۔ جن کے بارے میں پیشین گوئی آسان نہیں، لیکن ان تمام وقتوں کے باوجود ادب پارے کے اندر پائے جانے والے تقریباً سبھی اجزا، عناصر، رشتے، کثرت اور وحدت وسیع تر معاشرے کے عوامل و محرکات سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ضرور ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

ادب پارے کی کسی وحدت کا تصور کیوں نہ پیش نظر رکھا جائے ہر حالت میں رد و قبول کا عمل شعوری یا غیر شعوری سطح پر لازم آتا ہے۔ مختلف اجزا اور عناصر کو شعوری یا غیر شعوری طور پر چنتے وقت فن کار کی اپنی شخصیت کی پسند اور ناپسند یا اس کے اپنے تاثرات و تعصبات ہی دخل نہیں ہوتے بلکہ ان معیار و اقدار کے پیچھے اس کے طبقے کی پسند اور ناپسند بھی کار فرما ہوتی ہے۔ یعنی تقریباً وہ سب باتیں، قدریں، تصورات جنہیں عام طور پر ذاتی اور فنی قرار دیا جاتا ہے۔ کسی نہ کسی حد تک طبقاتی ترجیحات اور تعصبات و تاثرات سے بندھے ہوتے ہیں اور زندگی کو تبدیل کرنے والے جدلیاتی عمل میں یا تو قائم شدہ نظام کی حمایت کرتے ہیں یا اس کے بدلنے میں معاون ہوتے ہیں اور لوگوں کے دل میں تبدیلی کی خواہش بیدار کرتے ہیں۔

چنانچہ ادب پارے میں پائی جانے والی کائناتی وحدت کے لیے عالمی تصور World Vision کا وجود لازم ہے۔ گولڈمان نے عالمی تصور کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ نظریہ Ideology ایک رشتی اور جزئی ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کا صرف وہ پہلو دیکھتا ہے جو اس کے عقیدے یا قدیم نظریاتی سانچے کے مطابق ہو اسی لیے اینگلز نے Ideology کو false consciousness قرار دیا ہے۔ اس کے مقابلے میں عالمی تصور یا world vision مخصوص تاریخی لمحوں میں سماجی طبقوں کی سماجی توسیع یا ان کے احساس و ادراک کی مجموعی ست کی نشان دہی کرتا ہے، لہذا عالمی تصور ادب پارے کی اندرونی ساخت یا وحدت کا تعین کرتا ہے اور یہ دراصل سماجی جدلیت اور ادب میں ظاہر ہونے والی عصری حیثیت کا نقطہ ارتباط ہیں۔ اسی لیے گولڈمان نے اس عالمی تصور کو ادبی تاریخ کی کلید قرار دیا ہے۔ کم تر درجے کے فن کار کے لیے ادب پارے کی اندرونی وحدت اس کے اپنے جذبات و احساسات کے پیدا کردہ اجزاء و عناصر کی ترتیب سے مہارت ہوتی ہے یا روایت سے حاصل کردہ سانچوں سے لیکن عظیم فن کار اپنے ذاتی تاثرات و تعصبات سے بلند ہو کر اپنے دور کے بنیادی سماجی سیلانات سے خود کو اس طرح ہم آہنگ کر لیتا ہے کہ فن کار کے فنی ادراک و احساس میں حقیقت کو مربوط اظہار مل جائے، اسی خیال کو لوکاچ نے یورپی حقیقت نگاری سے بحث کرتے ہوئے بالزاک اور مالسٹا کی مثالوں سے واضح کیا ہے جن کی داخلی ہمدردیوں کے باوجود ایسے طبقے اور کردار نمایاں ہو جاتے ہیں جو تاریخی جدلیت کے اعتبار سے اہم تھے اور عالمی تصور کی نمائندگی کرتے تھے۔

اس نقطہ نظر سے غور کیا جائے تو کسی فن کار یا فن پارے کی عظمت اور اس کی کائنات آگاہی کا دار و مدار مخصوص قسم کے نظریات پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کس قسم کے

1. World Vision, Thus, determines the internal structure of a text.
Sociology of Lit., Op.cit
2. World visions appear as key to literary history
3. 'World visions are thus the theoretical expressions of social classes at particular historical moments, Sociology of lit. Op.cit.

عالمی رویے کو ظاہر کرتا ہے اور تبدیلی کے کس رخ سے وابستہ ہے۔ یہ عالمی رویہ نظریاتی مصیبت پر مبنی نہیں بلکہ اپنے دور کی بصیرت اور گہی اور نمائندہ حیثیت پر مبنی ہوتا ہے۔ اس طرح فارم کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے جو محض ہیئت کی ظاہری صورت تک محدود نہیں بلکہ عصری معنویت کی پہچان بھی ہوتا ہے اور کسی مخصوص دور کے افکار و اقدار کا اس طرح آئینہ بن جاتا ہے کہ اس کے مزاج کو ظاہر کر سکے اور اس دور کی آگاہی کو مجسم کر دے۔

تاریخی ساختیت کے قائل ادبی نقادوں نے عالمی تنقید کے تین مرکزی تصورات— حقیقت اور ادب کے رشتے، طریق کار اور مقصدیت— کے بارے میں بھی نئے رویے اختیار کیے، جہاں تک حقیقت کا تعلق ہے تاریخی ساختیت یا تشکیلیت کو ادب کو حقیقت کا میکانیکی عکس ماننے سے انکار کیا ہے، لیکن وہ ادب پارے کو ایسے مختلف اجزاء، عناصر، رموز و علامتوں اور رابطوں کا مجموعہ مانتے ہیں جو باطنی طور پر باہم مربوط ہو کر فن پارے کی وحدت کی تشکیل کرتے ہیں، لیکن یہ سبھی اجزاء و عناصر ادب پارے کے باہر کی دنیا سے مربوط اور منسلک ہوتے ہیں اور ان کے رشتے میکانیکی مادیت کے بجائے عالمی تصور کے ذریعے سماجی عوامل و محرکات سے بندھے ہوتے ہیں، اس طرح فن پارہ حقیقت کی نقل نہیں ہے مگر حقیقت سے پیدا شدہ محسوسات اور تاثرات سے ابھرتا ہے اور حقیقت کو تبدیل کرتا ہے اور اس عمل میں نئی حقیقتوں کو جنم دیتا ہے خود کو بھی بدلتا ہے اور حقیقت کو بھی تبدیل کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک تنقیدی طریق کار کا سوال ہے تاریخی ساختیت کے نزدیک تنقید کا عمل ادب پارے کے متن سے شروع ہونا چاہیے اور اس کی وحدت کی تشکیل کرنے والے سبھی اجزاء اور عناصر کی پرکھ ان کے باہمی رابطوں کی نوعیت اور پھر ان سبھی سے مل کر بننے والے تقابلی اور مخالف کے عمل پر محیط ہونا چاہیے اور اس مطالعے کے دوران بار بار ان اجزاء اور عناصر کے عوامل و محرکات کو سمجھنے کے لیے ادب کی دنیا سے باہر آ کر سماج اور تہذیب، افکار و اقدار کی ان لہروں کو بھی پہچاننا اور پرکھنا چاہیے جو ان مختلف عناصر ترکیبی کی تشکیل کرتی ہیں اور بالآخر فن پارے کی مجموعی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں۔

اس ضمن میں تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی عظمت کے معیار بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ یہ معیار کسی دور کے مخصوص عالمی تصور کو اپنے فنی احساس و ادراک سے ہم آہنگ کرنے سے عبارت ہیں تاکہ فنی اور ذاتی احساس پورے دور کا نمائندہ احساس بن جائے اور فن کار کی آواز میں غیر ذاتی اور معروضی حقیقتوں کی ترجمانی ہونے لگے۔ یہ تصور ایلپیٹ کے غیر شخصی نظریے Impersonality کی یاد دلاتا ہے اور فارم کا ایک وسیع تر روپ سامنے لاتا ہے جس میں محض روایت یا ظاہری ہیئت اہم نہیں بلکہ پوری عصری حسیّت اور معنویت اہم ہو جاتی ہے۔

جہاں تک ادب کی افادیت اور اس کی سماجی معنویت کا سوال ہے تاریخی ساختیت اسے بھی میکائی انداز سے حل نہیں کرتی۔ گولڈمان نے اپنی کتاب کا نام پوشیدہ خدا یا Hidden God رکھا مراد یہ تھی کہ دنیا اور خدا کے درمیان ہم آہنگی ختم ہو چکی ہے اور گو خدا غائب نہیں ہوا ہے مگر وہ پوشیدہ ضرور ہو گیا ہے تاکہ انسان زندگی گزارنے کے لیے خدا کے وجود اور عدم وجود پر شرط لگائے اور اس جوئے کے ذریعے اپنی نجات اور تکمیل کے مراحل طے کرے۔ خدا اور دنیا کی علامتوں کو استعمال کیے بغیر اس خیال کو اس طرح ادا کیا جاسکتا ہے کہ سماجی نظام انسانوں کو آسودگی بخشنے میں ناکام ہو رہا ہے اور اسے انسانوں کے حق میں تبدیل کرنے کے واسطے مسلسل عمل اور بغیر کسی ہمدردی امداد کے لگا تار جدوجہد لازم ہے اور اس جدوجہد کے لیے خواہش اور خواب، آرزو اور تعبیر تلاش کرنے کا عمل بھی ضروری ہیں اور اس جدوجہد اور عمل کے دوران اور اسی کے ذریعے انسان کی شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے اور وہ نجات حاصل کرتا ہے خود کو پہچانتا بھی ہے اور تعبیر خودی کی منزلوں سے بھی گزرتا ہے۔ اس طرح تاریخی ساختیت جمالیات کو زندگی سے الگ نہیں کرتی بلکہ اسے زندگی کے بہتر بنانے کا وسیلہ اور علم و عرفان کا ذریعہ تسلیم کرتی ہے۔

کتابیات

1. **Sociology of Literature, Lucas :Studies in European Realism**
2. **(Routledge Kegan Paul, London), 1964**
3. **Lucian Goldman : Hidden God, P. Machercy : Theory of Literary Production**
4. **Raymond Williams : Culture and Society, London, 1958**
5. **Romental : Literature and the Image of Man, Boston, 1957**
6. **G. Watt : Arts in Society, ed. New Jersey, 1964**
7. **Karl Mannheim : Ideology and Utopia, London, 1936**
8. **Wellek : The Rise of English Literary History, London, 1941**
9. **Eagleton : Marxism and Literary Criticism**
10. **Raymond Williams : Literature and Marxism**

ہمیشگی تنقید

ہیت کی اصطلاح ادبی تنقید میں دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل و صورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ در قافیہ کی موجودگی۔ دوسری طرف ہیت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزاء کے دوران توازن و تناسب، ربط و آہنگ کو بھی ہیت قرار دیا گیا ہے۔ آسکر وانگڈ نے غالباً اسی نقطہ نظر سے لکھا تھا: "Form is a myth, it is a secret of life." اس سلسلے میں وہ لکھتا ہے:

"Start with the worship of form, and there is no secret

in art that will not be revealed to you."

اس اعتبار سے ہیت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل و صورت کے تمام رشتے اور روابط ہیت کے ضمن میں آ جاتے ہیں۔ ایک طرف ہیت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ہیت

کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فن کا رانہ ہر مندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقید فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جا سکتا ہے کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے؟ اس کا جواب ایک تو وہ تھا جو قدیم ترین فن تنقید نے ہوسر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لیے کہ نقل انسانی جبلت ہے جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریے نقل کی نقل سے لافانی بنادیا۔ لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فن کار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن و تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو گرفت میں لے آتا ہے تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کر پاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ تو ہے۔

تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جاسکتا ہے۔ افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف تو ایسے خیالات تو ملتے ہیں جنہیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دے کر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدی شکلوں کی خوش آہنگی کا قائل تھا اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترحیب میں تلاش کرتا ہے۔ پانچ عناصر کا طبی نقطہ نظر یہیں سے ابھر اور آب و آتش، خاک و ہوا کے عناصر اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوئے۔ کہا جاتا ہے افلاطون ہی نے اپنی درس گاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔ یہاں تک کہا گیا ہے کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوندی بھی اقلیدی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلا یا جاسکتا ہے۔ ایک یہ کہ فن دراصل کائنات کے مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیر پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع

شکلوں اور ان کی متنوع چنی اور جذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیر کی کوشش کی ہے جسے انسان کی فطری یا توازن ہیئت یا فارم کہا جاسکتا ہے (تخصیص اور تقسیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یافن) میں فرق پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات کا ذکر ہوتا ہے اور Probabilities اور Possibilities کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے) یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تقیم تک پہنچتا ہے) دوسری ٹیج پر یہ بحث فن پارے کی اندرونی ترتیب اور توازن تک رہنمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض انداز بیان کا مسئلہ بن جاتی ہے۔ اسی لحاظ سے بعد کو ہمیں تنقید نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر صرف متن تک تمام تنقیدی مطالعے کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطہ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

2

ہیئت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہیئت پرستی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ان میں یونان، روم، چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے گو یہ دعویٰ سو فیصدی درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہیئت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے۔ ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے لیکن جب اسی سماج کے اندر سلسلہ اقدار پر سوالیہ نشان قائم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کھٹکھٹ شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہمیشگی تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون، فنی حیثیت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں تنقید کی ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں چنے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو جج جج بیان کر سکے یا مطابق اصل عکاسی یا تصویر کشی کر سکے

۱۔ ہومر کا اقتباس یہ ہے: "مگر یہ کہانی تو مجھے جج جج بتائے گا... اس نے سونے کے ڈھال پر جوتے جانے والے کھیت کی تصویر ایسی واقفیت..."

ہیئت کے بجائے حقیقت پسندی ہی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصور کے ذریعے اس پہلو کو زیادہ اجاگر کیا مگر افلاطون کے بیان میں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون نے تمام تر بحث ساج پر آرٹ کے اثرات کی ہے کہیں بھی آرٹ پر ساج کے اثرات سے نہیں کی جس کی بنا پر اسے ساجیاتی تنقید کے علم بردار نقادوں میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چونکہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قائل ہے لہذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے تو انہوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

دوسرا اور کلیجہ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصور اور تصویری آرٹ پر اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:

"I do not mean by beauty of form such beauty as that of animals or pictures... but straight lines and circles and the plane of solid figures which are formed out of them by turning lathes and rulers and measured of angles for these I affirm to be not only relatively beautiful like other things, but they are eternally and absolutely beautiful." 1

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریے نقل کے باوجود یوٹیٹھا میں سارا انداز بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور ان کی ہمکنی ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے۔ ارسطو اصناف کے ظاہری دروبست سے بحث کرتا ہے اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدت تلاش کا نظریہ اس کے سرمنڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور

اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردش آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضا تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری سمجھی مگر وحدت تاثر کے علاوہ زمان اور مکان کی جن دہدوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں۔ وہ اس کا ہرگز قائل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھائے جائیں اور اسٹیج کی جگہ سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کیے جا رہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت سے زیادہ میں پیش نہ آئے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کیے جا رہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریے نقل پر غور کرنا ضروری ہے جس کے مطابق یہ دنیا نکھرے ہوئے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے۔ کائنات ایک با معنی عمل ہے اور اس کے اجزاء ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی با معنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کے پر معنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے۔ W. J. Bates کے الفاظ میں:

"The foundation of the classical tradition is its confidence in a rationally ordered and harmonious universe working according to fixed laws, principles and forms... Art as an imitation of what is essential in nature is therefore, concerned with persisting objective forms."¹

پھر ایسے کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور مرصع زبان اور با عظمت کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کے نزدیک ہر صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فن کاری گری پر منحصر معلوم ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یونانیوں نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔ ارسطو کے نزدیک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں

1. Criticism : The Major Tests, Intro, 4

ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے۔ فنِ بلاغت پر اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ دیتے ہوئے زیادہ مرکوز ہوئی۔

یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر دیت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔ تنقید محض فنی کاری گری بن کر رہ گئی اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے معیار تلاش کیے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جاسکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور اسن اور جنگ جیسے اہم مسائل روم کی سیٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے ملے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صنائی اور کاری گری کی سطح پر ملے کیے جانے لگے۔ روم میں یہ نئے اتنی بڑھی کہ ہورس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط کی پیروی کو وسیلہ نجات جانا۔ ہورس نے تو یہ مشورہ دیا کہ یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جاتا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اُسی کا ایک حصہ جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو غمنی شکل دینے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا نایہ شاستر ڈرامے پر دیت ہی کے نقطہ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی دیت اور تشکیل کے ایک ایک جز کی تفصیل کاری گری اور صنائی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے اور نایہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریے کی داغ بیل ڈالی ہے اس سے مراد وہ جذبات ہیں جو معنف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنہیں فن پارے کے مرکزی موڑ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر ماہرین فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے لیکن عام قاری کے لیے اتنا جان لینا مفید ہوگا کہ ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدت کا ذکر ووری قرار دیا تھا بھرت اس سے اور آگے جا کر اس کا اثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نو رس نظریہ وجود میں آتا ہے:

شرنگار	(ردمانی)	دیر	(رزمیہ)
ہاسیہ	(مزاجیہ)	بھیانک	(خوناک)
کردن	(دورمندانہ)	بھی بہت	(نفرت انگیز)
ردور	(دہشت خیز)	بھگی	(عقیدت)

شانیت (سکون بخش)

شکر شعریات کے دور اول ہی میں دھڑی اور بھامہ نے بیت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور کیا اور اس کے ضابطے اور اجزائے ترکیبی مرتب کیے۔ مہاکاویہ اعلیٰ ترین صنف شاعری قرار دی گئی اور اس کے لیے منافع، خواہش یا نجات کے موضوعات مخصوص کیے گئے۔ ہیرد کے لیے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری۔ شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع آفتاب اور طلوع ماہتاب کے مناظر، تالاب یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ چھاڑ، شراب نوشی اور اظہار محبت کے مناظر، ضیافتیں، ہجر و فراق اور شادی، جنگ و جدال یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزائے ترکیبی میں شامل ہوئی۔ نثری شاعری کو دھڑی نے اکھپائے اور کھٹا کی قسموں میں بانٹ دیا ہے اور شاعری کے لیے شکر، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بھی دیدر بھ اور گودھیہ کی تقسیم رواجی گئی اور اول الذکر نے لیے (1) ارتھ ویکتی اور (2) پرشاد (عذرت اور فصاحت)، (3) خلیش (بہلیم و جھنیں)، (4) مادھریہ (شیونی)، (5) سکمارتا (شانگلی)، (6) سستا (خوش آہنگی)، (7) ادوس (زور کلام)، (8) ادارتا (ارتقا)، (9) کانچی (حسن ادا) اور (10) سادھی (شعریہ) ضروری قرار دی گئی ہے جبکہ گودھ میں صوتی آہنگ، جھنیں اصوات والفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ استخراج مبالغہ اور صرف و نحو، صنائع و بدائع کائن کارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ دامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو دیدر بھ اور گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کر دیا۔ دیدر بھ کے لیے ہمہ گیر شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور گودھیہ کے لیے زور کلام اور حسن ادا..... پانچال کے لیے شیوہ بیانی اور شانگلی لازمی ہوئی۔

مست نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز کے ذریعہ پیدا کرنے پر زور دیا اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ دامن نے شیرینی، زور بیان اور صفا کو معیار قرار دیا تھا۔ مست نے شیرینی کو انہی آوازوں یا چھوٹے مضمون پر منحصر بتایا اور زور کلام کو رگڑ دار آوازوں یا سش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہے۔ یہی نہیں مست نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے 1400 معائب کی فہرست بنا ڈالی۔ آئندہ دور نے مست کے نظریہ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا۔ آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے۔ یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آہنگی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات پر موقوف ہے یا تو فیض خداوندی پر منحصر ہے^۱۔

دیونے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح انکار یا صنعت گری کو اہیت دی اور ہنگ

۱۔... کے مصنف A. Berriedale Keith کا بیان اور اسی کے ساتھ عربی تنقید کے بارے میں صاحب حدیث کا

بیان ایک ساتھ پڑھنا دلچسپ ہوگا۔ کیونکہ سنسکرت شریات کے سلسلے میں لکھتا ہے:

"The pleasure is comparable to the appreciation of Unity with the absolute attained in meditation by the adept it is something which comes to the man of taste (Sahradaya), and if a man has no taste - as a result of misdeeds in a former birth he cannot experience the feeling." P.-128

صاحب حدیث دارم کا بیان ہے:

'وقت نظر سے یہ امر پایہ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات کی بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوع کو اپنے معانی موضوع ل... کے ساتھ ایک خاص ربط اور تناسب ہے۔ عالم صغیر یعنی انسان کے اعضاء میں یہ ربط ظاہر پایا جاتا ہے جس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا بھنا موہبت الہی پر موقوف ہے۔' ص 113

"Shipley : Dictionary of world Literature, Indian Literary Theory. P.225 A.B. Keith : Classical Sanskrit Literature Heritage of India Series, 1923. P.121-135

تاتھ نے اس معیار کی سختی سے پابندی کی۔ ان کے نزدیک شاعری کا زبور صنعت گری ہے کہ نہیں شاعری کو دوسرے وسائل اظہار سے ممتاز کرتی ہے۔ ہم چند نے اس لئے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کی بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاری گروں کے ہاتھ پڑ گیا اور شاعری کی پہچان اپنا (تشبیہ)، روپکا (استعارہ)، دیپکا (تمثال) اور بیک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جائزے سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ویت پر صرف کیا گیا اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جس کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

چین ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جاسکتا ہے۔ چینی تنقید کے ابتدائی دور میں چنگ یونگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی۔ چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کر کے ان کے سانچے اور ضابطے بتادیے گئے۔ شہ، نو، زوہ اور جو، اس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات نے روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات کے ساتھ ان نظموں میں جگہ پائی۔ یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ویت کی ہے جسے کفوشس کے فلسفے نے چنگ یونگ کی فکری بنیاد عطا کر دی۔ ازرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے کل تیار کیے۔ چنگ یونگ کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کی تلقین ہے جس کا عکس نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اس تبدیلی اور استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن

1. چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ معاصر، حصہ 12، پینے میں مغزانیہ وجود (چین) کے عنوان سے تالیف ہوا ہے۔ مزید مثالوں کے لیے ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

2. چنگ یونگ کا لغوی ترجمہ The Centre, Common کیا ہے۔ اس پر مزید بحث کے لیے آئی اے رچرڈز کی کتاب Foundation of Aesthetics اور مقالہ Doctrine in Poetry مشمولہ

کے لیے ہیئت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اس ضمن میں کیا جاسکتا ہے جو 32 کلزوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے۔ یہی ہیئت پرستی نوہ ڈراے میں موجود ہے۔

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی، عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے اور ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے۔ پہلے کی عالمی ادب کی لغت میں اس کی مثال اس طرح دی گئی ہے:

"The essence of canaanite poetic form is parallelism; two or more sticton approximating each other primarily in meaning secondarily in lenght. The following curse from the Phonician inscription of Ahirom illustrates this principle :

Snatched be the scepter of his sovereignty uspet be the throne of his kingship.

The parallelism may embody a contrast : A wise son gladdens a father but a foolish son is the bane of them other. (Proverbs 10:1)

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹتی نہیں ہے لیکن توازن اور ہیئت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہیئت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے۔ حدیقہ، ارم کا اقتباس دیا جا چکا ہے جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعر کی ہیئت کو قیاس کیا گیا ہے۔

’دقت فقر سے یہ امر یا بہ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بھی چیزوں کو

دوسری چیزوں کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوع کو اپنے معانی موضوع لہ (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ ایک خاص ربط اور تناسب ہے۔ عالم صغیر یعنی انسان کے اعضاء میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا مہمبت الہی پر موقوف ہے۔^۱

عربی میں جو شاعری کی تعریف کی گئی اس میں ہیئت کو اولیت حاصل رہی ہے۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کا قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا کہ کلام است موزوں ومعنی مستکمل از قصد و ریاء یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے ارادے سے ظہور میں آتا ہے۔ یہاں قصد پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول و ضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے اور اسی لیے علم بیان، علم بدیع اور علم عروض کا ارتقاء ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحر کے جو سانچے وضع کیے۔ ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری۔ ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی ان کے مصرعوں کا درو بست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی ترتیب پر زیادہ زور دیا جاتا تھا اور ان ہی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا۔ اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں، الفاظ کے درو بست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زور دیا جاتا رہا۔ عربی تنقید کا بھی مزاج رہا جس کا ثبوت المعجم، المطول، اساس الاقتباس اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فن شاہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا اور اس کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہیئت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا۔ فارسی شاعروں

اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لیے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی کی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعین لے بھی کر دیا۔
 'رباعی دو جہتی ترانہ کو کہتے ہیں۔ مصرع اول و ثانی درایع شفق القافیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے۔ رباعی کے چوتیس وزن ہیں اور بحر برج کے ساتھ مختص ہے۔^۱

آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

ہیئت پرستی کے میلان میں دور قدیم کے بعد دو اہم موڑ آئے۔ ایک فن برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا نئی تنقید کی تحریک کے زیر اثر۔ ان دونوں تحریروں میں ہیئت کا تصور اور ہیئت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں 'فارم' یا ہیئت کے ایک پراسرار اور نیم متصوفاانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ شروع شروع میں ہیئت کو صنایع اور کاریگری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا۔ موزونیت اور آہنگ کو بھی ان خارجی معیاروں میں شامل کر دیا گیا اور شاعری کے مفہوم یا فکری تانے بانے کے بجائے ان ہی نکات کو اہمیت دی جانے لگی۔ ولیم کے دم سائب

۱۔ حدیقہ ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مشوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہیئت ہی سے متعلق ہیں۔

قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ چند ایسے اشعار ہیں جن کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں (قصیدے میں موزون، بحر و جہ و شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے۔ جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں: حسن مطلع، حسن تنقید، اعتدال اور مدح و بے، حسن طلب، حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی ہیئت سے متعلق ہیں۔

غزل کے سلسلے میں 'مطلع' کے دو مصرعے اور باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیہ کے التزام کو لازم قرار دیا گیا ہے۔ پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلہ کلام مربوط نہ ہو۔

'مشوی چند ایسے ابیات ہیں جن میں سب میں شعر کا لازم ہے اور شعر ہی ہے کہ بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔'

اور کینچھ بروکس نے اس دور پر بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے:

(الف) فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں ہماری دلچسپی کسی فائدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے مثلاً ایک میز خواہ وہ بھڑی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش و نگار بنا دیے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ گویا ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماوراء قرار دیا گیا۔

(ب) اگر اس صول کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر حسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا اور اسے پیکریت یا ہیئت کا نام دے دیا گیا۔ کلائیونیل نے اپنی کتاب 'آرٹ' میں اسی ہیئت کے بارے میں لکھا ہے:

"What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta. Sophia and the windows at charters, Mexican Sculpture, a Persian howe. Chinese carpets, Ciotto's frecoes at Padua and the masterpieces of Poussin. Piero della Francesea and Cezanne? Only one answer seems possible significant form. In each lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of form, stir our aesthetic emotions." P.8

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان (گو یہاں ادب اور شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے) ظاہر شکل اور ہیئت میں مختلف اجزاء کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے، بلکہ فن پارے کی اندرونی ترتیب سے

مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے۔ کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں بلکہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے کہ اور اس کے ٹکڑے ہوئے جلووں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی۔ مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ خطوط، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور و ہسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی تعلقات سے مادر ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس کی ہیئت کو کلائیوٹیل نے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہیئت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ه) جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دار و مدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق رچا ہوا مذاق سلیم صرف گئے پئے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا۔ گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت 'خالص' فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری طرف ہیئت کے اس مجرد اور 'خالص' تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو 'عوام' سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص 'اشرافیہ' کے لیے ممکن ہے جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کوئی نفسہ ہیئت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا



گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر ایڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی عورت میں کیف اور بہتر از محسوس کرنے کے قابل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا ہے:

"Not the fruit of experience, but the experience itself

is the end." 1

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and

emotion for the sake of actions the aim of life." 2

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی، جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا، نہ اس سے فطرت کی فحالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی۔ یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا۔ خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے، موسیقی اور مصوری کی تجربہ اور ان فنون کی ہی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ نئے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ نئی تنقید کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجربے اور جمالیاتی احساس پر زور دیتی ہے اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلٹ اور رچرڈز کے نکات نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر 1920

1. بحوالہ Literary Criticism : A short History, P. 286

2. ایضاً

مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے۔ کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں بلکہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے کہ اور اس کے بکھرے ہوئے جلوؤں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی۔ مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ خطوط، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور و سلسلے نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجریدی کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس کی ہیئت کو کلائونیل نے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہیئت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(و) جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا واردہ مدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق 'رچا ہوا' مذاق سلیم صرف گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا۔ گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت 'خالص' فن پر غالب آ جاتی ہے اور دوسری طرف ہیئت کے اس مجرد اور 'خالص' تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو 'عوام' سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص 'اشرافیہ' کے لیے ممکن ہے جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کوئی نفسہ اہمیت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا

گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر ایڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی قدرت میں کیف اور بہتر از محسوس کرنے کے قابل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا ہے:

"Not the fruit of experience, but the experience itself
is the end." 1

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and
emotion for the sake of actions the aim of life." 2

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی، جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا، نہ اس سے فطرت کی خدائی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی۔ یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا۔ خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے، موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزاء ترکیبی کے باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ نئے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نئی صورتیں اختیار کیں۔ 'نئی تنقید' کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور جمالیاتی احساس پر زور دیتی ہے اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانے لگی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلٹ اور رچرڈز کے نکات نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر 1920

1. بحوالہ Literary Criticism : A short History, P.286

2. ایضاً

کے ارد گرد ابھرنے والے نئی تنقید کے دبستان اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔
 1920 کا زمانہ سرمایہ دارانہ نظام کے لیے بڑا سخت گزرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکہ کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کی خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے، غلامی کو قائم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ٹینیسی کو امریکہ کے جنوبی حصوں کا اتھنز کہتے تھے، جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم و فضل تو نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام جوں کا توں قائم تھا۔ ٹینیسی کے ایک چھوٹے سے شہر ولنڈر بلٹ میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش (Hirsch) نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متول نو جوان تھا۔ اس کے ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک مجمع لگا رہتا تھا جنہوں نے بعد میں ہیئت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سریت اور تصوف سے گہری دلچسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقدار کی کشمکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کی تلاش میں تھا۔ جمع ہونے والوں میں رین سم ڈونالڈ سن جیسے لوگ تھے۔ ایلن میٹ نے Fugitive میں جو خط و کتابت شائع کی اس میں بھی ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر 1929 میں امریکہ کا زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہو گئی، تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہو گئی۔ پھر اس معاشی بد حالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ سال میں خودکشی کی وارداتوں میں 48 فیصدی کا اضافہ ہو گیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اخبارات، رسائل اور چھاپے خانوں میں بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہو گئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لیے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے۔ ادب، مال تجارت بن کر رہ گیا تھا۔ مالکان شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے۔ اس صورت حال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذاتی

وفا داری، خلوص اور آزادی اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہو جائے یا کم سے کم اپنے کو قارئین اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرائع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں سے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کر دے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے اور اسی طرح اس کا مخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہو کر رہ جائے اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی تھا کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی علاقشیں استعمال کرنے لگے اور سماج کے رشتہ قائم کرنے والی عمومیت کو رد کر کے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے اسی نقطہ نظر کا تنقیدی اظہار ہیئت پرستی کی نئی شکل میں ہوا۔ 1930 کے بعد ہی نئی تنقید کے اہم تصانیف کا ایک ریلا سا آگیا۔

رین سم 'God without Thunder' پھر 1925 میں بلیک مور کی Double Agent 1937 میں بروکس کی Understanding Poetry وسائل اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفس مضمون سے فرار اختیار کر کے ہیئت میں پناہ لے لی جائے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے سماجیاتی رشتوں کی نفی کر سکتی ہیں اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی نقطہ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہو۔

سب سے پہلا مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہوتا تھا عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں ہر لفظ گویا کسی نہ کسی شے یا خیال کا تصوراتی بدل اور کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلہ اظہار ہے جسے Sign Vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر یا Symbol ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکا نکی رشتہ ہیئت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کے خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خود مختاری کا مخالف ہے۔ ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا بلکہ ادب کی زبان اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے جو اس کا علامتی بدل ہے جو خارج میں

موجود ہے یا کسی ایسے خیال کا اظہار کرتا ہے جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ہر لفظ کا معروضی بدل موجود ہوتا ہے جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں۔ دوسرے تحریر اور تقریر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہار حقیقت کے لیے استعمال ہوتے ہیں جب کہ ادب میں ان کی حیثیت مختلف ہوتی ہے۔ ادب میں لفظ کا نہ تو 'قطعی' معروضی بدل موجود ہوتا ہے اور نہ کوئی 'حتی' متعین مفہوم بلکہ اس کا تعلق اطلاعات کے بجائے 'کیفیات' سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے۔ ایک ادب کی خود مختاری کا اعلان یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال، ان کے باہمی رشتے، اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیاء کے معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

ان کا ایک مطلب اور بھی تھا اس نقطہ نظر نے دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلہ اظہار یا وسیلہ علم کا کام کرتی ہے جب کہ ادب میں زبان وسیلہ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہ علم ہوتی ہے ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ بنتا ہے ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا نفس مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنے آپ ہی مقصد ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفس مضمون اگر اس مخصوص پیرایے میں ادا نہ کیا جائے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے اور ادب نہیں کہا جاسکتا مثلاً کسی شعر کے مفہوم اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جائے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد ہی وہ اپنی شعریت کھودیتا ہے کیونکہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔ اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے اپنے مقالے Literature as knowledge میں پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیومالائی یا خرافاتی Mythical ہوتا ہے جب کہ شاعر کا دیباہ علم حقیقی ہوتا ہے کیونکہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہیٹ پرست تنقید نے اظہار کے نظریے ہی کو سرے سے رد کر دیا۔ Ex-Press

کا لفظ کسی باطنی مفہوم، جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جب کہ ہیئت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں بلکہ جذبہ، کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبے یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہو جاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیائی عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ ارتقائی سطح اختیار کر لیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتی ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لیے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی ہے جس طرح شروع کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کو ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہوں سے متعین ہونے لگتی ہے اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور لفظ (مفہوم اور نفس مضمون سے آزاد ہو کر اپنی متعین، یکجہی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری اور ادب) کے پورے کھیل میں اولیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں، ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتا ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری، اہمیت اختیار کر لیتا ہے، جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ عورت کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کر لی۔ اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکل اختیار کرتا ہے۔ لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی معنوی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ

یونگ کے نظریے توازن کے پیرایے میں دیکھا جائے تو نقشہ یہ ہوگا:

باطنی تناؤ Harmony Chung In-Tension مطابقت ہم آہنگی
خارجی تناؤ Stability Yung Ex-Tension استقامت

اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان میں رہ کر وہ توازن، تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ابھرتی ہے جو اسطو کے نظریہ کٹھارکس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہیئت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی کی نئی جمالیاتی ترتیب دینے کی کوشش کی۔ یہ بوطیقہ الفاظ اور ہیئت کے نئے تصورات پر مبنی تھی، جس میں علم کی پہچان عقل اور حواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہیئت کے پیرایے میں محدود کرنے کی کوشش کی جارہی تھی۔ اس صورت میں ادبی نقاد کا ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا تھا اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرنے کا فریضہ، صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب اور آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے۔ نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کر کے اس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول و ضوابط وضع کرنے کا ہے، نہ اصول و ضوابط کے مطابق روایتی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے۔ نہ کیفیات کی باز آفرینی بلکہ ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کشش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جاسکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور مہمکتی سانچوں اور کردوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے اور داخلی اور خارجی کشش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے۔ اس لحاظ سے ہیئت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات میں سمیٹا جاسکتا ہے:

الف: ادب خود علم ہے وسیلہ علم نہیں، نہ وسیلہ نشاط۔

ب: جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قائم ہے۔

ج: ادب خود مختار ہے اور دوسرے علوم و فنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتیٰ کہ لفظ و معنی کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔

ہیت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں۔ ایک طرف برطانوی ہیت پرست ہیں جنہوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی مکمل انکار نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطہ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ ہر چند کہ ایف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو تقریباً نظر انداز کر دیتا ہے، لیکن وہ ادب کے تہذیبی رشتے کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے۔

اس کی ہیت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اسی طرح روسی ہیت پرستوں کا نقطہ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہیت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیکبسن، ہیرلڈ بلوم اور جان فریٹس مین جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں لیکن شاید ان سب میں متوازن نقطہ نظر امریکی نقاد لیونال ٹرننگ کا ہے، جو... اپنی تنقید میں سبھی نقاط نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اس وقت ادبی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے جب متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاط نظر مثلاً نفسیاتی، سماجیاتی اور تقابلی تنقید سے فیض اٹھائے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہیت پرستانہ تنقید کر دے، ایلٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگرد رینسم کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے ہیں گویا ان میں سے کسی کو بھی شاید محض ہیت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا۔ لہذا ضروری ہے کہ مختصر ان تینوں مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

کر دے نے اظہار کو ایک معنی دیے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی طور پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو جن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے جب محسوسات کے یہ اجزاء ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے۔ اظہار

کے اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی یعنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا ہی ہے جتنا قبر کے کتبے کا قبر کے اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہو سکتا ہے۔

کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی وحدت سے عبارت ہے اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق ہے۔ ارسطو اور نوافلاطونیوں کے نظریہ نقل سے آگے بڑھ کر وہ خارجی تصدیق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کر لیتا ہے اور اس طرح:

"Having thus denied the reality of nature in art, he was led by degrees to deny it everywhere and to discover everywhere its true character, not as reality but as the product of abstract thought." 1

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں: (1) وجدان، اظہار (2) تصویر پذیری (3) ارادہ عام (4) عقلی اور علمی تصور کے مطابق ارادہ عمل۔ کروچے ان تمام مراحل کو عقلی الترتیب جمالیات منطق اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدان اور اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے۔

لیکن² یہاں جس ہیئت (form) کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلہ اظہار نہیں بلکہ باطنی فارم ہے۔ کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلے میں بروجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے۔ اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور ذریعے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ کروچے

1. "Spiriti" in the Greek philosophy is the "absolute reality. "Spiriti" generate the contents of experience." Smith, Encyclopedia Britannica, 14th ed. VI, 732. Benedetto Croce, Wimsat Jr. and Cleanth Brooks, Literary Criticism : A short History, P. 301

2. ایضاً، ص 502، بحوالہ 616، Aesthetics Chap. II.

کے نزدیک:

"To classify intimation expression in any way is to conceptualise and mentalise them, losing sight of the one aesthetically significant fact, the fullness and success of intimation expression as form."¹

اس لحاظ سے کہوچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کی جاسکتی ہے، نہ ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیے اس کے نزدیک اچھے اور بُرے آرٹ میں کوئی فرق قدر کی سطح پر نہیں کیا جاسکتا اور اس طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

"Not only is the art of savages not inferior, as art to that of civilised people, if it be correlative to the impression of the savage, but every individual, indeed every moment of the spiritual life of the individual has its own artistic world none of these worlds can be compared with any other in respect of artistic value."²

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قید و بند سے آزاد ہو جاتا ہے اس کے ثبوت کے طور پر کہوچے بار بار ادبی تنقید کے وضع کیے ہوئے اصول و ضوابط سے فن کاروں کی عہد بہ عہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے۔

یہاں کہوچے کے تصور زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کہوچے کے نزدیک عام طور پر استعمال ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلہ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام

1. ایضاً، ص 511

2. ایضاً، ص 507، کوالہ 137 P. XXII. Chap. Aesthetics

مواد بنتے ہیں اور نئے وجدان اور اظہار کے لیے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ اس کی مثال وہ اس طرح دیتا ہے جیسے کوئی مجسمہ ساز کانے کا مجسمہ بنانے کے لیے پہلے کانے کو بھٹی میں ڈال کر تپاتا ہے تاکہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جاسکے اور اس کام کے لیے وہ پرانے ازکار رفتہ مگر خوبصورت کانے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانہ بنالیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفہام کے ساتھ وجدان، اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لیے بھی میں ڈال دیے جاتے ہیں اسی لیے الفاظ کے عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انھیں نیا وجود اور نیا جنم ہوتا ہے اور وہ ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اس موضوع پر نفسیات کے نقطہ نظر سے غور کیا ہے۔ رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے ان باہم متضاد جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرنے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے اور اسی صورت میں شخصیت کب محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کر کے انھیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اس لیے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے قدر کا جنم ہوتا ہے اور اسے رچرڈز نے Synaesthesia کا نام دیا ہے۔ اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بنتی نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب Dataachment پیدا ہوتا ہے گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جاسکتا ہے) ذاتی وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کھار سب یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل کہا جاسکتا ہے۔

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ ایک اندرونی (In-Tensive) اور دوسری بیرونی (Ex-tensive)۔ اندرونی تحلیل کا عمل فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فن کار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار اور خیالات کے

درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جہتوں کے باہم مطابقت رکھنے والے اجزاء مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔ لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لیے اور قاری پر وہی کیفیات یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے کے لیے فن کار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا ہوتا ہے اور وہ مختلف اجزاء اور تصورات کے باہمی تضاد، مخالف یا تناؤ کو دور کر کے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت کو پہنچا دے۔

رین سم اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور بیرونی کیفیت (یعنی اظہار کے عمل کو) Structure یا سانچے سے تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بناتا ہے۔ رین سم کو رچرڈز کے نظریہ مرکب جمالیات (سن اسٹیسس) پر یہ بھی اعتراض ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطح پر تضاد اور تناؤ تحلیل ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاسی ہے۔ تناؤ کی کسی ایک فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

ٹی ایس ایلٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہیئت پرستانہ تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے: (الف) شاعری کے غیر شخص ہونے کا تصور: ایلٹ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ شخصیت سے گریز کا ذریعہ ہے۔ عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کے کلام کے ذریعہ اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ شاعر اپنی تخیلی زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہیئت کی شکل میں کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں اور شاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اس ہیئت کے ضابطوں کے تحت ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایلٹ کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں:

"The poet has not a 'personality' to express but a

particular medium which is only a medium and not a personality in which impressions and experience combine in peculiar and unexpected ways. Impression and experiences which are important for the man may take no place in poetry and those which become important in poetry may play quite a negligible part in the man, the personality." I

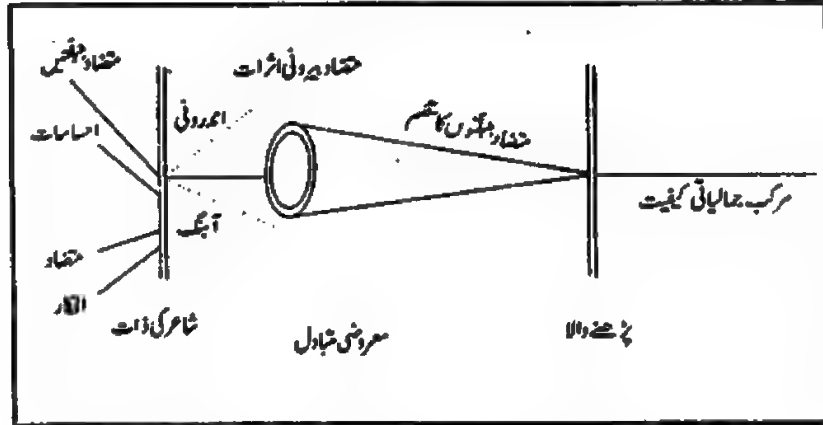
"We can only say that a poem, in some sense, has its own life, that its past form something quite different from a body of neatly-ordered biographical data the feeling or emotion or vision resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the poet."

2۔ نظم کی مقررہ ہیئت اور آزاد زندگی اور متعین مضامینوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور روایت کی اسی تخلیقی تلاش میں ایلپیٹ 'معروضی متبادل' (Objective Correlative) کی اصطلاح تک پہنچتا ہے جو ایلپیٹ کے نظام فکر کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ فرانسیسی علامت پسند فن کاروں کی طرح ایلپیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہ راست اظہار نہیں کر سکتی اور بقول میلارے شاعری آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے لہذا شاعر کو لازمی طور پر اندرونی جذبے کو ظاہر

1۔ دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور مضامینوں کے بارے میں ہے۔

- | | |
|-----------------------|-----|
| Selected Essay, P.II, | (1) |
| The Sacred Wood Px. | (2) |
| Short History, P.677 | (1) |

کرنے کے لیے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرنا ہوتا ہے جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شاعر اپنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں یہ گویا رچہ ڈز کا Ex-tention ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچہ ڈز اندرونی 'قدر' اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال، احساس اور فکر دونوں کے درمیان مکمل عکس کا قائل ہے کہ اسی عکس سے فن پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور کے تحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی۔



3۔ ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں مقبول ہوا۔ شاعری کی پہلی آواز خودکلامی کی ہے، جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے۔ دوسری آواز شکلمانہ ہے جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خودکلامی ہے نہ خطاب۔ البتہ زندگی کی جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہے جسے ایلیٹ نے نظم کی، اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے گویا ایلین بیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نائز نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انہیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چمپے ہوئے طرزوں Pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے:

"He does not impose his formulas upon experience but

reveals the pattern inherent in experience."

یہاں بھی گویا ہیئت کے اندر موجود طرز زیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اردو شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہیئت کی تلاش اور اس ہیئت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے۔ ظاہر ہے ان خیالات نے ہیئت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبہ خیال کی تنقیدوں میں ایلٹ اور چرڈ کو خاص اہمیت حاصل ہے بعد کو رین سم، ایلن لیٹ، انزراپاؤنڈ اور یوڈونٹس کے تنقیدی افکار نے بھی تنقیدی افکار کو نئے رخ دیے لیکن بنیادی طور پر ہیئت پرست تنقید آج بھی اس نظریاتی موقف پر قائم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے عطا کیا ہے۔

مہینگی تنقید کے مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرز تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے عمل نہ ہوگا۔ اس میں شبہ نہیں کہ مہینگی تنقید نے دور قدیم میں ادب کی مختلف اصناف میں تقسیم میں مدد دی اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کیے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی۔ دور جدید کے اس طرز تنقید نے ادب کی خود مختاری کا اس وقت اعلان کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جا رہا تھا اور اس سے 'نادبی' تقاضے کیے جا رہے تھے اس نے ایسے وقت میں 'متن' کی طرف متوجہ کیا۔ نقاد شہ پاروں کو پس پشت ڈال کر فن کار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جا رہے تھے۔ اس نے ادب کے کد شے سریت، تصوف اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیے جبکہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اکٹاؤینے والی عمومی قلم فرمائیوں کے انبار میں دبا جا رہا تھا۔ لیکن ان تمام کارناموں کے باوجود مہینگی تنقید کے فرائض کو پوری طرح ادا نہیں کرتی ظاہر ہے کہ یہ فرائض اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر چرڈز کی عملی تنقید ہو یا 'نئی تنقید' کا دبستان دونوں نے متن کی روایت اور نظم کے الفاظ کی طرف اور صرف ان ہی کی طرف توجہ صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لیے اس کو بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیے لیکن بد قسمتی یہ ہے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی

صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا اول تو ہر نظم نگار لازمی طور پر الفاظ استعمال کرتا ہے اور الفاظ چونکہ اس سے پہلے کے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آئے ہیں، اس لیے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی ہمیں چڑھی ہوتی ہیں۔ ہر اہم شاعر انہیں الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انہیں نئے سیاق و سباق سے آشنا کرتا ہے۔ کبھی انہیں نئی علامتوں کی شکل میں برتا ہے کبھی انہیں نئے معنی بخش دیتا ہے۔ اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا۔ مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو یہ جاننا ہوگا کہ اس دور میں روایتی انداز میں وہ لفظ کس مفہوم میں استعمال ہوتا تھا۔ اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لیے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اس وقت میں یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام گوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطہ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس کے دوسرے مفہوم گویا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا۔ مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں 'عشق' کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لیے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لیے اقبال کے افکار سے شناسائی ضروری ہوگی گویا ہمیں تنقید کا پورا احصار جس جس ہو جائے گا تب کہیں جا کر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی۔

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہمیں تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ انداز نظر جلد ہی محض مناعی، کاریگری اور زبان دانی میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر و فن سے توجہ ہٹ کر محض عروسی اغلاط یا لغت کے مسائل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے کہ عروسی اور لسانی مطالعے کی

بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے۔ اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشان دہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب یا زبان دانی کے قواعد کے مطابق چمان پھٹک کرتے رہیں تو صرف یہ مشق ہمیں نظم کے صحیح اور اک اور اس کی سبک شناسی میں مدد نہ پہنچا سکے گی یا اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانیاتی سطح پر اسلوبیات کے مطالعے کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی زری یا کثرت کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیت یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے۔ یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجائش بھی ہے اور ضرورت بھی، مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں سے معروضی نتائج نکالنا دشوار ہیں اور ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے خام مواد کی ہوگی جس کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر تعلقات سے قائم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیس کے مرثیوں میں آوازوں کے مخصوص درو بست کو پہچاننے کے لیے انیس کے ان مرثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی جو آوازوں کی نہیں، تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعے وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں مکمل مطالعے نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہمیشگی تنقید کی بنیاد ادب کی مکمل خود بخوبی کے مفروضے پر ہے یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روزمرہ کی بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعی کے بجائے 'کیفیتی' ہو جاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے عام حیات سے جس جمال ایک الگ حس ہے، جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لا تعلق ہے یا کم سے کم ان سے آزاد ہے۔ اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الا بدن نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسا

نہیں ہے جو محض جمالیاتی احساس کے لیے مخصوص ہوں یعنی انسانوں کا اعصابی نظام بھی قسم کے احساسات کے لیے تقریباً مشترک ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے لیے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لیے مخصوص ہے، صحیح نہیں ہو سکتا۔ کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں۔ اس لحاظ سے جمالیاتی احساس اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظام عصبی کے باقی احساسات و افکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم و فنون سے یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر مکمل طور پر آزاد اور خود مختار قرار دینا صحیح نہ ہوگا۔ ہاں یہ سچ ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول کے فلسفے پر من و من نافذ نہیں کیے جاسکتے اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جاسکتا اسی طرح فن کو فلسفے، اخلاق یا سیاست کا جز نہیں قرار دیا جاسکتا، لیکن یہ بھی صحیح ہے وہ ان تمام علوم و فنون میں صرف فرق ہے تو اہم از نظر کا اور کسی خاص رخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطہ نظر سے تخلیق ہی نہیں کیے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لا تعداد ادبی شہکار ہیں جو فن کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے تصنیف کیے گئے تھے مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہو گئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فراوانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔ یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے۔ اگر عام انسانوں کے پاس احساس جمال کے لیے عام نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے تو یقیناً ان کے لیے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا جب تک وہ اس دوسرے نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کر لیں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قائم نہیں

ہو سکتا، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کو استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر اور ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا، محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہو سکے گا البتہ شاعری کی زبان کی جس ارتقائی کیفیت کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے اس کا سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کی مصروفانہ پائے اسرار، درایت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ مؤثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربہ اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہمکنی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور بُرے فن پارے کی تنقیدی پہچان یا تو محض وسعت کی عروضی اور زبان دانی دانی بنیادوں پر قائم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قائم ہی نہیں کی جاسکتی۔ ہر شاعر یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نئی نظام یا مفہوم قائم کر رکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انھیں اس نئی نظام مفہوم کو حاصل کرنے کی مشقت برداشت کرنی چاہیے۔ کیا ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے، اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے کہ ایک گھنیا درجے کے شاعر کی نظم کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف نہیں ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے جو معانی ہم نے مان لیے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہو سکتے ہیں۔ غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہمکنی مفروضات کی زد میں آ سکتا ہے۔

کتابیات

1. Dictionary of World Literature by Shipley
2. Oxford Companion to English Literature
3. Literary Criticism : A Short History by Wimsatt and Brooks
4. Criticism : The major Texts ed. by Bate
5. Oxford Lectures on Poetry by Bradley
6. Contemporary Criticism : by Rene Welek
7. Practical Criticism : by Richards
8. Principles of Literary Criticism : Richards
9. Foundations of Aesthetics : Richards
10. Sacred Woods : T.S. Eliot
11. Selected Prose : T.S. Eliot
12. Aesthetic Adventure by William Gaurt
13. God without Thunder : Ransom
14. Literature as knowledge : by Allen Tate
15. Beyond Culture : Lionel Trilling

16. Liberal Imagination : Lionel Trilling
17. Making of Literature : R.A. Scott James
18. Literature of the East
19. Art by Clive Bell
20. Saen types or Ambiguity by Empson & Richards

21. مراۃ الشعر : عبدالرحمن
22. اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول : مسیح الزماں
23. تاریخ انتقادیات ادب : عابد علی عابد
24. تنقیدی نظریات (جلد اول دوم) : احتشام حسین
25. بحر الفصاحت : نجم الغنی
26. آئینہ بلاغت : عمر معمری
27. آئینہ سخن چہی : مسعود حسن رضوی ادیب
28. حدیقہ ارم : عبدالحمید خاں ارشد

مارکسی تنقید

مارکسیت نے زندگی کے بارے میں ایک مخصوص نظریہ پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نظریے کی نوعیت ہمہ گیر ہے، لہذا اس کا اطلاق انسانی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی ہو سکتا ہے (خواہ مارکس اور اینگلز نے ادب پر اس کا باقاعدہ اطلاق کیا ہو یا نہ کیا ہو) لہذا اس اعتراض کی کوئی وقعت نہیں رہ جاتی کہ مارکس اور اینگلز نے صرف اقتصادیات اور سیاسیات ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے اور ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جاسکتا۔

یہ خیالات کیا ہیں؟ بنیادی طور پر انھیں تین شعبوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اور یہ تینوں شقیں کم و بیش مادی جدلیت کے دائرے میں آ جاتی ہیں۔

پہلی شق فلسفیانہ ہے یعنی یہ خیال کہ ساری کائنات مادے سے وجود میں آئی، گو مادے کی تعریف مارکس نے اٹھارہویں صدی کے مادیین سے علقف طور پر کی۔ مارکس کے نزدیک مادہ کسی ایسی جامد شے کا نام نہیں جس کا حجم، وزن اور لسانی چوڑائی ضروری ہو اور جس کو حرکت میں لانے یا ارتقا کے لیے کسی دوسری بیرونی محرک کی ضرورت پڑتی ہو۔ مارکس مادے کو از خود متحرک اور ارتقا پذیر مانتا ہے اور ایسی اشیا کو بھی مادی تسلیم کرتا ہے جو بظاہر جہات سے آزاد یا حجم اور وزن سے محروم معلوم ہوتی ہیں۔ مادے کے اس مارکسی تصور پر لینن نے اپنی کتاب Materialism and Empirio Criticism میں تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ سماج اور تہذیب کی تشکیل میں مادی حالات کو اولیت حاصل ہے اور ہمارے سبھی خیالات اور تصورات مادی زندگی یا ماحول کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں خیالات اور تصورات کے دامن میں

آرٹ کے بھی مظاہر آ جاتے ہیں جن میں ادب بھی شامل ہے، لہذا ادب کی حقیقت بھی ان ہی مادی اثرات کے ماتحت ہوتی ہے۔

(اس خیال کو میکاگی طور پر اس طرح مسخ کیا جاسکتا ہے کہ مارکسیٹ خیال کی قوت سے منکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس اور اینگلز نے بار بار اس کی وضاحت کی ہے کہ مادے کی اولیت کے باوجود خیال کی قوت اور فرد کی کارکردگی اور اہمیت کا انکار ممکن نہیں۔ آگے چل کر ماکزے تنگ نے اپنے مارکسی نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے فرد کی عظمت کا اقرار اپنے اس جملے میں کیا: 'A solitary spark can start a prairie fire.' اس کے علاوہ مارکسیٹ بار بار اس پر زور دیتی رہی ہے کہ سماجی حقیقتوں کے مادی عناصر سے تشکیل پذیر ہونے کے باوجود یہ عمل محض میکاگی اور مجہول نہیں ہے بلکہ افراد اور سماجی عناصر کے خیال کی قوت، عمل کی صلاحیت اور تنظیم اور جدوجہد کی مدد سے سماجی حقیقتوں کو بدلنے اور سماجی ارتقا کے عمل کو تیز تر کرنے کا کام لیا جاسکتا ہے۔

اس پوری بحث کا مقصد یہ ہے کہ کوئی بھی مارکسی نقاد جو مادے کی اولیت کا قائل ہے ادب اور سماج کے دہرے رشتے دیکھتا ہے۔ سماج ادب کو متاثر کرتا ہے اور ادب سماج کو متاثر کرتا ہے اور یہ دونوں اثرات عمل اور رد عمل کے ایک سلسلے کو جنم دیتے ہیں۔ دوسری طرف کوئی مارکسی نقاد ادب کو محض سماج کا مجہول عکس قرار دینے کی غلطی نہیں کر سکتا کیونکہ ادب پر جو اثرات پڑتے ہیں وہ ایک طرف تو سماج کے ہوتے ہیں، دوسری طرف خود ادبی روایات کے بھی ہوتے ہیں یعنی ان میں مادی اور فکری دونوں عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ تیسرے کوئی مارکسی نقاد مادی حالات سے محض ہنگامی صورت حال مراد نہیں لے سکتا۔ مادی حالات یا سماجی پس منظر سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ ادب کو صرف وقتی سیاست کی میزان پر تول اور پرکھا جائے بلکہ وسیع تر تناظر میں دیکھنا ہوگا۔

مارکسیٹ نے صرف مادے کو حقیقت کی اصل قرار دے کر بات ختم نہیں کی بلکہ سارے ارتقا کا راز مادے کے دو متضاد اور متضاد عناصر کے درمیان ٹکراؤ ہے یہی ٹکراؤ مقدمہ Thesis مخالف مقدمہ Anti-Thesis اور Synthesis کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور پہلی سطح سے ہوتا ہوا مخالف سطح اور پھر دوسری اعلیٰ تر سطح کی طرف جاتا ہے اعلیٰ تر سطح میں پہلی سطح اور مخالف سطح دونوں

کا ایک ایسی شکل میں استخراج ہوتا ہے جو ان دونوں سے مختلف ہوتا ہے اور پہلی دونوں سطحوں کے تضادات کو اعلیٰ تر سطح پر حل کر دیتا ہے۔ اس طرح کائنات کا تمام ارتقا اسی جدیت سے عبارت ہے مثلاً پانی کو گرم کیجیے تو ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر پانی اور آگ دونوں کے عناصر مل کر وہ نئی شکل اختیار کر لیتا ہے اور بھاپ بن جاتا ہے جو نہ ٹھنڈا پانی ہے نہ آگ مگر دونوں سے عبارت ہے۔

سماج کے ضمن میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ سماج یوں تو متعدد طبقوں سے عبارت ہے مگر بنیادی طور پر دو طبقے برابر متضاد اور متضاد شکل میں رہتے ہیں اور ان طبقوں کے ٹکراؤ سے نیا سماجی نظام وجود میں آتا ہے جو ان دونوں کے عناصر کو اختیار کر کے ایک نئی سطح پر ان کے ٹکراؤ کو ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ تاریخ پر نظر ڈالیے تو یہ طبقے شروع میں غلام اور آقا کی شکل میں نظر آتے ہیں پھر جاگیردار اور کسان کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور پھر سرمایہ دار اور مزدور کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ پہلے ٹکراؤ کے نتیجے طور پر دہر غلامی سے جاگیردارانہ دور وجود میں آیا اور دوسرے ٹکراؤ کے نتیجے کے طور پر جاگیرداری دور کی جگہ سرمایہ داری کا جنم ہوا۔

دراصل مارکس کا کا نامہ اسی طبقہ داری تصور میں مضمون ہے۔ مارکس کے نزدیک انسانی سماج کی سبھی سرگرمیوں کی نوعیت طبقہ دارانہ ہے اور ادب بھی اس قسم سے بچ نہیں سکتا۔ ادب چاہے یا نہ چاہے وہ جانے انجانے اپنے دور کے طبقہ دارانہ ٹکراؤ میں کسی نہ کسی طبقے کی حمایت یا مخالفت کا رخ اختیار کرتا رہتا ہے اور اگر کوئی نقاد اس طبقہ دارانہ دق داری کا ثبوت میکانیکی ذہنک سے ڈھونڈنا شروع کرے تو مارکس کے اس نظریے کو سچ کر کے ہنگامی سیاست میں کسی ادیب کی دق داریوں کی بنیاد پر اس کے ادب پر فیصلہ صادر کر سکتا ہے لیکن مارکس کا نقطہ نظر ایسا میکانیکی نہیں تھا بلکہ اس کے پیش نظر کسی مخصوص صورت حال میں ادیب کا مجموعی رویہ تھا۔

پھر جس طرح مارکسیت سماج میں جدیت کی قائل ہے اسی طرح طبقوں اور طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد میں بھی اس جدیت کی کارفرمائی کی منکر نہیں۔ ایک ہی فرد میں مختلف طبقاتی دق داریوں کی کشش دکھائی پڑتی ہے اور کوئی مارکسی نقاد بھی فرد کے اس جدلیاتی مطالعے سے روگردانی کر کے اس پر ایک عمومی اور دھوکہ فیصلہ صادر نہیں کر سکتا نہ اس پر سیدھا سادا لیبل لگا کر

اپنے پاس کے ساتھ انصاف کرنے کا دعویٰ کر سکتا ہے۔

مارکسیٹ کی دوسری شق تاریخی ہے، مارکس نے وہ تصور تاریخ دیا جس کی رو سے تاریخ چند نمایاں افراد کے کارناموں کی داستان نہیں رہی بلکہ کسی دور کے عام انسانوں کے فکر و عمل کی کہانی قرار پائی اور ظاہر ہے کہ یہ عام انسان زیادہ تر غریب غرباء تھے جن کے ہاتھ میں گوسلخت کی باگ ڈور نہ تھی لیکن چونکہ ان کی اکثریت تھی اور ان کی معاشی اور اقتصادی سرگرمیوں اور ضرورتوں سے پورا سماج بندھا ہوا ہوتا ہے، لہذا ان کی اقتصادی ضرورتیں ہی پورے سماجی ڈھانچے اور اس کے فکر و تصور، علم و عمل، مذہب اور اخلاق کی اقدار کو متعین کرتی ہیں گویا اگر تاریخ ہے تو ان لاکھوں کروڑوں گناہ عام انسانوں کی ضروریات اور مطالبات کے جاننے کا نام ہے جو تاریخ بناتے ہیں اور اپنی ضروریات کے مطابق ہیر و پیدا کرتے ہیں۔ مارکسیٹ کے نظریے کے مطابق تاریخ چند مشاہیر کے تصورات کو عمل کا جامہ پہنانے کا نام نہیں ہے بلکہ دراصل یہ مشاہیر بھی اپنے دور کے عام انسانوں کی ضروریات کے پیدا کردہ ہوتے ہیں اور ان کے پیش کردہ تصورات ان کے دور کی آواز ہوتے ہیں جنہیں لاکھوں کروڑوں بے زبان اور بے نام لوگوں کی ضرورتوں نے پیدا کیا۔

ادب بھی ان ہی تصورات کا ایک حصہ ہے گو ادب فلسفہ کی طرح نظریہ یا تصور نہیں ہے لیکن وہ تمام احساسات و جذبات، اقدار و تصورات جو ادب میں جلوہ گر ہوتے ہیں، اپنے دور کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں اور یہ سماجی حقیقتیں دراصل ہر دور کے ایسے بے نام اور بے زبان لاکھوں کروڑوں مظلوم عوام کی ضرورتوں سے پیدا ہوتی ہیں لہذا ادب کا رشتہ سماجی تانے بانے سے جڑا ہوا ہے اور ادب کے تصورات ہی کو نہیں طرز بیان، تشبیہوں اور تشالوں اور طرز بیان تک کو اسی سماجی ڈھانچے کے حوالے سے سمجھا سکتا ہے۔

مارکسیٹ کی تیسری شق اقتصادی ہے۔ مارکس کے نزدیک کسی شے کی قیمت کا تعین اس پر صرف ہوئی انسانی محنت سے ہوتا ہے ایسی تمام اشیاء جن پر انسانی محنت صرف نہیں ہوئی عام طور پر بے قیمت اور مفت ہیں مثلاً پانی اور ہوا۔ مگر جب انہیں اشیاء کو شے کی شکل یا آکسیجن کے سلیبڈر میں انسانی محنت کے ذریعے بھرا جاتا ہے تو اس کی قیمت ہو جاتی ہے لہذا ہر شے میں قیمت پیدا

کرنے والی شے انسانی محنت ہے خود انسانی محنت کی قیمت بھی اسی اصول سے طے کی جاسکتی ہے۔
 24 گھنٹے مناسب خوراک اور آرام کے بعد انسان میں 6 گھنٹے کام کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے
 لہذا اس کے 6 گھنٹے کام کرنے کی اجرت 24 گھنٹے کی خوراک اور آرام ہے اور سرمایہ دار جب
 مزدور کو چھ گھنٹے کام کرنے کے بدلے صرف 6 گھنٹے کی اجرت دیتا ہے تو دراصل وہ اس کی
 18 گھنٹے کی اجرت مار لیتا ہے اور یہی سرمایہ دار کا منافع کہا جاتا ہے۔ لہذا ہر نئی کاروبار جس کی بنیاد
 منافع پر ہو مالی استحصال اور چوری کے مترادف ہے۔

مارکسیٹ کے نزدیک دولت آفریں ہی ساری دولت کا مستحق ہے اور محنت کے ذریعے جو
 مزید قیمت پیدا ہوتی ہے اس کا حق محنت کشوں ہی کو حاصل ہے۔ مارکسیٹ ذاتی ملکیت کی مخالفت
 نہیں البتہ ایسی تمام ذاتی ملکیت کی ضرور مخالف ہے جو دوسروں کی محنت کو غصب کر کے اور دوسروں
 کا استحصال کر کے حاصل ہوئی ہو اسی بنا پر نئی ملکیت (Personel Poetry) مثلاً گھڑی، رد مال یا
 دیگر ضروریات کی چیزوں یا Party Private ذاتی ملکیت میں مارکسیٹ فرق کرتی ہے۔ ذاتی
 ملکیت سے وہ ملکیت ہے جو منافع یعنی دوسروں کی محنت سے پیدا کردہ مزید قیمت سے عبارت
 ہے اس دائرے میں زمین کی ملکیت اور کارخانے کی ملکیت آتی ہے جس کا حق زمین کو جوڑنے
 والوں اور کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کو ہے یہی اقتصادی نظریہ مارکسیٹ کی بنیاد
 ہے اور ہر وہ شخص جو اس نظریے پر مبنی اقتصادی نظام کو تسلیم کرتا ہے مارکسی کہا جاسکتا ہے۔

مارکس کا نظریہ تمدن بھی اسی اصول پر قائم ہے۔ تہذیب و تمدن کی اصل انسان کی جد
 حیات ہے انسان جب دنیا میں آیا تو جنگلات کی تاریکی، موسم کی سختی اور حیوانات کے خطرے سے
 مقابلہ کرنے کے لیے اس نے اپنے دفاع کے لیے وہ تمام چیزیں ایجاد کیں جنہیں کلچر کے ظاہری
 اور باطنی شکلوں سے تعبیر کیا گیا۔ ان ہی میں اجتماعی زندگی گزارنے کے وہ اصول و اقدار بھی تھے
 جس کو کلچر کی فلسفیانہ اساس قرار دیا گیا۔ اس لحاظ سے ہر دور کا کلچر جس میں اس کے ظاہری شعائر،
 باطنی اقدار اور اس کے شعور و آگہی کے سانچے بھی شامل ہیں۔ بنیادی طور پر فطرت کی اسی انسانی
 جد و جد سے عبارت ہوتا ہے گویا جیسے جیسے انسانی سماج کا ڈھانچہ پیچیدہ ہوتا جاتا ہے فطرت اور

انسان کی باہمی کشش کی شکلیں وحدہ لی ہوتی جاتی ہیں اور دونوں کے درمیان تعلق زیادہ گہرا اور
 وحیدہ ہوتا جاتا ہے۔ مثلاً جاگیر داری دور میں جب بنیادی اکائی دیہات تھے تو زرعی زندگی کی
 ضروریات کے مطابق سب لوگ دیہات میں ایک دوسرے سے ملے ہوئے اور باقی دنیا سے کٹے
 ہوئے تھے۔ زمین سے مشترکہ طور پر جڑے ہونے کی وجہ سے ان کی آمد و رفت محدود تھی اور گاؤں
 کی تقریباً سبھی ضروریات گاؤں ہی کے اہل حرفہ کے ذریعے پوری ہونے کی وجہ سے ان کی
 معیشت کی بنیاد منافع خوری نہیں ضرورت تھی۔ مثلاً گاؤں بھر کو جتنے جوتوں کی ضرورت ہوتی تھی
 وہ گاؤں کے چھار تیار کرتے تھے اور اکثر ان جوتوں کے بدلے نقد اور جنس یا اپنی ضرورت کی
 دوسری چیزیں پاتے تھے۔ اس لیے اس نظام کی بنیاد پیسے پر مبنی گروہوں یا جاتوں پر تھی۔ چھار کا بیٹا
 چھار بننے پر اسی طرح مجبور تھا، جس طرح جاگیر دار کا بیٹا جاگیر دار بننے پر۔ اس طرح معیشت اور
 معاشرت کی بنیاد وراثت پر تھی اور اسی وراثت کی بنیاد پر نسل اور خون کو اہمیت حاصل ہوئی اور وضع
 داری، مروت اور وفاداری کے وہ تصورات پیدا ہوئے جن کی اس کلچر کو ضرورت تھی۔

یہاں اس بات کا ذکر بے گل نہ ہوگا کہ جاگیر داری نظام نے ایک انسان کو دوسرے کا
 غلام تسلیم کرنے کے باوجود اسے کسی نہ کسی حیثیت سے انسان ضرور تسلیم کیا تھا اور اس کا مرتبہ آنے
 والے سرمایہ داری دور کے مشین نما انسان سے بہتر قرار دیا تھا۔ جاگیر داری سماج چونکہ اپنی اکائی
 میں سمٹا ہوا سماج تھا جس کی بنیاد روایت کے احترام اور وراثت پر تھی اس لیے وہ اقدار و تصورات،
 قصص اور صنمیات کا ایسا ذخیرہ رکھتا تھا جو کم و بیش اس سماج کے سبھی مہذب انسانوں کے لیے
 مشترک تھا۔

اسی کے ساتھ ساتھ چونکہ تقسیم کار واضح اور قطعی تھی اور صنعت و حرفت کی بنیاد منافع خوری
 پر نہ تھی بلکہ اجتماعی ضرورت بلکہ صاحب ثروت جاگیر دار طبقے کی ضروریات پر تھی اس لیے صنعت و
 حرفت سے تعلق رکھنے والے کاری گراپے کو اہل ہنر سمجھ کر تعلقی سرگرمیوں کو اظہار کمال کا ذریعہ
 مانتے تھے اور اسے محض سرمایہ تجارت نہ گردانتے تھے۔ مثلاً وہ چھار جو گاؤں والوں کے لیے
 جوتیاں بناتا ہے اس کو شش میں رہتا تھا کہ وہ جوتیاں بنانے میں کوئی امتیازی شان پیدا کرے کہ

اسے ہنرمند سمجھا جائے۔ دوسرے لفظوں میں فن کار کا رشتہ اس کے فن سے ہنوز ٹوٹا نہیں تھا اس کے سامنے وہ لوگ بھی تھے جن کی ضروریات اسے پوری کرنی تھیں اور ہنرمندی کی وہ روایات بھی تھیں جن کا احترام خود فن کار اور اس کے مخاطبین کرتے تھے گویا وہ اپنے دور کی معاشرت کا ایک حصہ تھا اجتماعی آہنگ کا ایک جز تھا۔

لیکن جب سرمایہ داری تہذیب نے صنعتی ترقی کی راہ اپنائی اور کارخانوں میں برقی رفتار مشینوں نے ہزار گنا رفتار سے ضرورت کی چیزیں ایک گاہک کے گئے پنے رہنے والوں کے لیے بنانے کے بجائے منافع کے واسطے دور دراز کی منڈیوں اور بازاروں سے مال خریدنے والے گنہگار اور ان دیکھے خریداروں کے لیے بنائی شروع کیں تو اہل ہنر کا رشتہ ہنر اور اجتماعی آہنگ سے دونوں سے ٹوٹ گیا۔ اب جوتے بنانے والوں کو اپنی انفرادی ہنرمندی دکھانے کا موقع نہ تھا۔ اب اس کا اگر کچھ کام تھا تو مشین کے جن کوڈ بناتی تھیں وہ ہنرمند نہ تھا، فن کار نہ تھا، خالق نہ تھا محض مزدور تھا جو کسی بھی کم علم اور بے ہنر انسان کی طرح مشین کا ٹن ہی دبا رہا تھا۔

دوسری طرف اب اسے ان لوگوں کے نام اور ان کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا بھی کچھ حال معلوم نہ تھا جو اس کی بنائی ہوئی اشیاء کو خریدیں گے اس طرح اب سماج سے یا اپنے خریداروں سے اس کا کوئی براہ راست رشتہ نہ تھا گویا سماج کے اجتماعی آہنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا اور وہ اندھے بازار کو مال فراہم کرنے والی مشین کا ایک پرزہ ہو کر رہ گیا جسے نہ اپنے فن اور ہنرمندی پر فخر کا کوئی موقع تھا اور نہ انفرادی کمال کا پندار تھا۔ ایسی حالت میں اس کا اور اس کی تخلیق کار رشتہ بھی ٹوٹ گیا وہ اپنی بنائی ہوئی چیزوں میں اب اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار نہ دیکھتا تھا بلکہ انھیں محض سرمایہ تجارت جانتا تھا۔ اسی کیفیت کو مارکس نے اجنبیت Alienation سے تعبیر کیا۔

اب ان خیالات کا اطلاق ادب اور تنقیدی ادب پر کیجیے۔

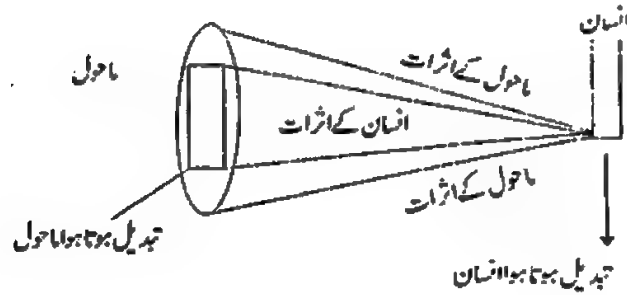
سب سے پہلے تو یہ ماننا ہوگا کہ ادب دانش و آگہی، فکر و احساس، جذبہ اور حسن و جمال کے اس تانے بانے کا ایک حصہ ہے جو کلچر کے ضمن میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ یعنی کلچر انسان کی تسخیر فطرت کی جدوجہد یا تنازع لبقا کے سلسلے میں وجود میں آتا ہے ہر فرد خواہ اپنے جذبات و افکار

کو کتنا ہی نجی اور ذاتی کیوں نہ سمجھتا ہو حقیقت یہ ہے کہ اس کے ان ذاتی احساسات، جذبات اور خیالات میں ایک اچھا خاصا بڑا حصہ اجتماعی ہوتا ہے جو محض اس کی ذات تک محدود نہیں بلکہ اگر ایک مخصوص دور کے افراد کے نمائندہ احساسات، جذبات و خیالات کا موازنہ پہلے کے کسی دور کے افراد کے نمائندہ احساسات، جذبات و خیالات سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ایک دور کے افراد ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود دوسرے دور کے افراد کے مقابلے میں اپنے دور کے دوسرے افراد سے کہیں زیادہ قریب ہیں اسی کو روح عصر یا مذاق عصر کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے اور ادبی اور سماجی تاریخ نویسی میں دور کی تقسیم اور تعین ان ہی بنیادوں پر ہوتی ہے۔ اب اگر احساسات، جذبات، افکار و اقدار کسی دور کی مادی حقیقتوں سے عبارت ہوتے ہیں تو کسی دور کے فکر و فن کو پہچاننے کے لیے اس دور کی مادی حقیقتوں کو پہچانا بھی ضروری قرار پائے گا۔ یہاں دو خطرات سے آگاہ رہنا ضروری ہے جس کے بغیر مارکسی تنقید سا کھٹک مطالعے کے بجائے میکاکی ہو سکتی ہے۔

پہلا خطرہ یہ ہے کہ حقیقت کا محض ایک طرفہ اور افکار ہویں صدی کے تصور کے مطابق میکاکی طور پر مادی تصور اختیار کر لیا جائے جس کے معنی یہ ہوں گے کہ انسان اس کے احساسات، شعور، افکار و اقدار مادی ماحول کا محض ایک مجہول عکس ہیں اور انسان مادی ماحول کے ہاتھ میں محض ایک بے بس کھلوٹا ہے اور اپنی تقدیر بدلنے پر سرے سے قادر ہی نہیں۔ مارکس اور اینگلس نے بار بار مادے کی اس تعریف کی سخت تنقید کی ہے اور اسے میکاکی قرار دیا ہے۔ Anti Dubring اور Ludwing Fenerbach کے رد میں اپنی تصنیف میں بار بار مادے کی تخلیقی قوت اور اس میں حرکت اور... کی صلاحیت پر اصرار کیا گیا ہے۔ افکار ہویں صدی کا فلسفہ مادے کو مجہول مطلق، غیر حرکی اور بے نمو جانتا تھا اور اسی بنا پر تمام مادہ پرست فلسفی کسی نہ کسی سطح پر آکر مادی حالات کے جبر کا شکار ہو جاتے تھے مارکس اور اینگلس نے اس نظریے کو رد کیا۔

ایک طرفہ وہ مادہ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے، لیکن مادے کے جبر کا قائل نہیں کیونکہ مادے میں نمو اور حرکت کی قوتیں موجود ہیں اور جب وہ حرکت اور نمو سے متصف ہے تو یقیناً وہ اپنے آپ

کو بدلنے پر بھی قادر ہے۔ دراصل مادہ بنیادی طور پر مادہ ہونے کے باوجود ان تمام خصوصیات سے بھی متصف ہے جن کو تصور پرست فلسفی روح کے لیے مخصوص کرتے تھے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مادہ اپنے آپ کو صرف تبدیل کرنے اور تبدیل ہونے کے عمل کے دوران اور اسی واسطے سے پہچان سکتا ہے اور ادب بھی ایسا ہی ایک عمل ہے جس کے دوران انسان جو خود مادے ہی کی ایک شکل ہے۔ اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی مادی زندگی کی دوسرے شکلوں اور مظاہر کو پہچانتا ہے انھیں تبدیل بھی کرتا ہے اور انھیں تبدیل کرنے کے عمل کے دوران اپنی شناخت، ہم پہنچاتا ہے اور اپنے گرد پیش کا علم و عرفان حاصل کرتا ہے اور اس عمل کے دوران وہ اس تخلیقی عمل کا حصہ ہو جاتا ہے جسے مادی جدلیت نے مقدمہ Thesis و مقدمہ Anti Thesis اور نوترکیبی مقدمہ Synthesis سے موسوم کیا گیا ہے۔ گویا فرد اور ماحول یا مادی حقیقت کا رشتہ کچھ اس طرز کا ہے:



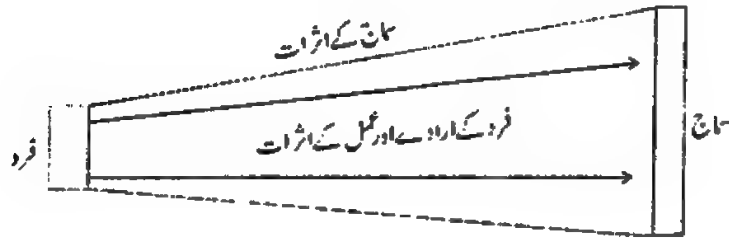
دوسرا خطرہ یہ ہے کہ مغالطے میں کوئی فرد اور ماحول کے رشتے کو اکہرا اور ایک مقابل، ایک والا رشتہ جان لے اور ایک دور کی بنیادی خصوصیات کو سمجھ لینے کے بعد اس دور کے پورے افراد کے احساسات، جذبات، افکار و اقدار کو سمجھ لینے کا دعویٰ کرنے لگے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ایک دور کے مادی حالات ایک ایسی تہذیبی بنیاد ضرور فراہم کرتے ہیں جس سے اس دور کے خط و خال کی سونے طور پر پہچان ممکن ہو جاتی ہے، لیکن ہر دور میں خود اپنی لہریں، زیریں لہریں اور مخالف اور متخالف دھارے ایسے اور اتنے ہوتے ہیں کہ ان کا الگ سے مطالعہ کرنا ضروری ہوگا اور

[illegible]

ہر فن کار کے فن کی پرتوں میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہوتی ہے اور اس کے دور کی اجتماعیت بھی اور ان کے علاوہ بھی اور بہت کچھ۔ مارکسی تنقید اس کی دعوے دار نہیں کہ ہر دور کی صرف ایک ہی حقیقت ہوتی ہے بلکہ وہ ہر دور کی حقیقت کو مختلف ارتقا پذیر اور زوال آمادہ حقیقتوں سے متصاہم مانتی ہے۔ اس لیے اگر کوئی دو ہم عصر ادیب اپنے دور کی سچائیوں کو دو مختلف زاویوں سے دیکھتے اور اپناتے ہیں تو لازم ہے کہ اس میں بہت سی پیچیدگیوں کو دخل ہے۔ مارکسیست فرد کے داخلی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتی۔ ایک فرد کسی ایک طبقے سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اپنے کو declarass کر کے اپنے طبقے کے مفادات سے شعوری طور پر الگ اور کسی دوسرے طبقے سے نظریاتی طور پر اپنے کو وابستہ کر سکتا ہے۔

یہ صورت انسانی زندگی میں انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر پیش آتی ہے جب انسان نے پہلے پہل اجتماعی زندگی گزارنا سیکھا تو اس نے اپنے کو اس قبائلی زندگی کا تابع بنا لیا جس میں سب کے محنت کرنے پر بھی صرف اتنا ہی پیدا ہو سکتا تھا کہ سب آپس میں بانٹ کر کھالیں۔ آہستہ آہستہ یہ پیداوار زیادہ ہونے لگی اور طبقاتی سماج کی بنیاد پڑی جس میں ایک گروہ کے ذمے محنت کرنا لکھا گیا اور دوسرے کا کام محض محنت سے حاصل کردہ پیداوار کی تقسیم اور انتظام ٹھہرا۔ یہ نظام آہستہ آہستہ طبقہ داری سماج کی شکل اختیار کرتا گیا اور آخر کار پورا سماج دو ایسے متضاد مقادیر کھنے والے طبقوں میں بٹ گیا جو ایک دوسرے سے برسر پیکار تھے۔ اس باہمی کشش نے غلام اور آقا کے طبقے پیدا کیے جب انسان بیچے اور خریدے جاتے تھے اور جب یہ نظام زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لیے ناقابل برداشت ہو گیا تو غلاموں کی بڑی تعداد نے سماجی تبدیلی کی خواہش کے ماتحت بغاوت کی اور نئے نظام کی بنیاد ڈالی تو جاگیر داری نظام کا آغاز ہوا۔ یہ نظام بھی جدیداتی کشش کا شکار ہوا اور محنت کش کسانوں اور زراعت کے مالک زمین داروں کی کشش نے پھر ایک نئے طبقے کو پیدا کیا۔ اس طرح سرمایہ دارانہ نظام وجود میں آیا جو سرمایہ داروں اور مزدوروں کی بنیادی جدیداتی کشش سے دوچار ہے اور اس نظام میں آجروں اور اجارہ داروں کے طبقوں کے درمیان ایسا ناگزیر تضاد موجود ہے جس کے ٹکراؤ سے لازمی طور پر ایک نئے نظام کی تخلیق عمل میں آئے گی۔ اس نقطہ نظر کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو پہلے یہ ماننا پڑے گا کہ حقیقت کوئی ابدی، قطعی اور مستقل بالذات اصلیت نہیں رکھتی اور اس کا وجود خیال سے ہرگز نہیں بلکہ بنیادی طور پر مادے کے تابع ہے اور یہ مادی حقیقت ہر لمحہ تغیر پذیر بلکہ ارتقا پذیر ہے۔ اس میں تبدیلی اس طرح نہیں ہوتی کہ تاریخ اپنے آپ کو ذرا ہٹاتی رہے اور ایک ہی سماجی حالت یا ایک ہی معاشرہ بار بار لوٹ لوٹ کر واپس آتا رہے بلکہ سماجی ارتقا ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف اور بہتر منزل کی طرف رخ کرتا جاتا ہے۔ یہ مادی حقیقت انسان کے دماغی احساسات سے الگ ہے اور محض انسانی احساس کے تابع نہیں ہے جیسا کہ بعض تصور پرست فلسفیوں کا خیال تھا۔ برکے نے کہا تھا کہ 'میں محسوس کرتا ہوں لہذا میں ہوں' گویا ساری دنیا محض انسانی احساسات کی ہر ہون منت ہے اور انسانی

احساس ہی کی بدولت اس کا وجود ہے۔ انسانی احساس نہ تو مادی زندگی کا وجود بھی نہ ہو۔ اس کے برخلاف مارکسی نقطہ نظر کے مطابق مادی دنیا ایک معروضی حقیقت ہے اور اس کا وجود انسانی احساسات پر منحصر نہیں۔ اس اعتبار سے مادی دنیا انسانی محسوسات سے علیحدہ اپنا معروضی وجود رکھتی ہے۔ انسان اس مادی دنیا کا ایک حصہ ہے جس طرح مارکسی نظریے نے مادے کو غیر متحرک، جامد اور غیر نمونہ پر تسلیم نہیں کیا ہے اس طرح مادی دنیا کو مادی اور معروضی تسلیم کرنے کے باوجود مارکسیٹ نے انسان کے عمل اور ارادے کو اس مادی حقیقت کی تخلیق بھی قرار دیا ہے اور اس کا خالق بھی۔



انسانی خیالات اور جذبات الہامی طور پر اچانک پیدا نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے دور کے مادی حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں، لیکن انسانی خیالات، جذبات اور تصورات کا مادی دنیا سے محض یک طرفہ رشتہ نہیں ہوتا۔ ان خیالات، جذبات اور تصورات سے عمل کی تحریک پیدا ہوتی ہے اور عمل مادی دنیا کو بدلتا ہے اور پھر یہ بدلی ہوئی دنیا نئے افکار کو جنم دیتی ہے اور ان افکار سے پیدا شدہ عمل دنیا کو پھر سے بدل دیتا ہے۔ چنانچہ مارکسیٹ کے نزدیک حقیقت کا کوئی الہی غیر متغیر وجود نہیں ہے بلکہ حقیقت ہر لمحہ تبدیل ہوتی رہتی ہے اور اس تبدیلی میں بہ یک وقت مادی اور ارادی دونوں عناصر کا فرما رہے ہیں۔ خارجی عناصر وہ ہیں جو انسانی عمل اور ارادے سے بڑی حد تک آزاد ہیں اور خود مادے کی اندرونی جدلیت سے پیدا ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ارادی عناصر ہیں جو انسان میں مادی حالات سے ناآسودگی کی بنا پر تبدیلی کی خواہش کو بیدار کرتے ہیں اور اس کے نتیجے کے طور پر فکر و عمل کی نئی راہیں بھاتے ہیں اور آخر کار عمل کے ذریعے سماج کو بدل ڈالتے ہیں۔ اس پوری بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ:

1. حقیقت اضافی ہے۔
2. ہر لمحہ تغیر پذیر اور جدلیاتی ہے
3. حقیقت کی تبدیلی اور جدلیت خیالات افکار اور اقدار میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور پھر ان خیالات، افکار اور اقدار کے ذریعے عمل کی فوٹیں بیدار ہوتی ہیں جو سماج کو بدل ڈالتی ہیں انسان کی سبھی ذہنی، جذباتی اور عملی سرگرمیاں اس تغیر پذیر جدلیاتی سماج کے تابع ہیں اور اس کے مطابق تبدیل ہوتی رہتی ہیں اور سماج کو تبدیل کرتی رہتی ہیں۔

مارکسیٹ نے اسے بنیاد اور اس کے اوپر قائم کردہ ڈھانچے Superstructure کی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ اس مرحلے پر یہ سوال اکثر اٹھایا جاسکتا ہے کہ ادب کو دوسرے افکار و خیالات کی صف میں شامل کرنا مناسب ہوگا یا نہیں۔ ادب نہ تو محض خیالات کا مجموعہ ہے، نہ محض جذبات کا ذخیرہ، نہ اس میں فلسفے کی طرح نظریات سے بحث کی جاتی ہے نہ اس میں اقدار کے قائم اور ثابت کرنے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اس کا بنیادی کام نہ تو کسی حقیقت کو ثابت کرنا ہے نہ کسی نظریے کو رد کرنا۔ اس کا پورا لہجہ اور پیرایہ جمالیاتی اور کیفیاتی ہوتا ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ ناول کا قصہ حقیقی نہیں ہے اور شاعری میں جن باتوں کو ادا کیا جا رہا ہے وہ بالفاظ آمیز بھی ہیں اور لغوی معنوں میں درست نہیں ہیں۔ ادب سے عام قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ایسی

1. مثلاً 'انارکلی' کے واقعے کے تاریخی طور پر غلط ثابت ہو جانے پر بھی امتیاز علی سماج کے ڈرامے 'انارکلی' کی جمالیاتی معنویت قائم ہے یا مرثی انیس کے کرداروں کے ہندوستانی لباس اور لکھنوی رسم و رواج کی تصویر کشی کو تاریخی اعتبار سے خلاف واقعہ ہے لیکن مرثی کے ادبی کیف کو مجروح نہیں کرتی۔
2. مثلاً نہایت متشعر شاعر بھی شراب کے مضامین نظم کرتے ہیں اور اس قسم کے مضامین قابل گرفت تصور نہیں کیے جاتے یا اس قسم کے مضامین:

- فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں اپنا یا اپنا گرہ پاں چاک یا دامن پر دلی چاک
اگر تشر میں ادا کیے جائیں اور ادب کے باہر کسی اور صنف میں ہوں تو قابل گرفت قرار دیے جائیں گے۔
3. اسی طرح کون اس شعر کے لغوی معنی کو درست خیال کرے گا:
اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اسے خدا لڑتے ہیں اور ہاتھ میں لکوار بھی نہیں

صورت میں اس پر خیالات و افکار اور جذبات و اقدار کے احکامات نافذ کرنا کس حد تک درست اور مناسب قرار دیا جاسکتا ہے۔

اس مسئلے پر مختلف مارکسی مفکرین میں باہمی اختلافات پائے جاتے ہیں کہ ادب کو اس نہج سے خیال پارہ کہا جاسکتا ہے اور اس کے ذریعہ نظریات Ideology کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے یا نہیں؟ اور اگر ادب کو اس Superstructure جدلیاتی چوکھٹے سے الگ کیا جائے اور اسے جمالیات کی الگ سطح میں رکھا جاسکتا ہے تو پھر اس کے ساتھ فنون لطیفہ کی دیگر اصناف کو تو یہ حق ادب سے بھی پہلے پہنچتا ہے اس سوال پر غور کرنے کے لیے دو نئے نکات کو زیر غور لانا ضروری ہے۔ اول یہ کہ جمالیات کو سماجی زندگی کے دوسرے شعبوں سے اور انسانی نفسیات و احساسات کے نظام سے الگ کرنا درست ہوگا یا نہیں۔ دوسرے کیا جمالیات خیالات کے بغیر یا تصورات کو بیدار کیے بغیر حظ پہنچاتی ہے یا اس کا تعلق کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی قسم کے تصورات و اقدار سے ہونا لازمی ہے۔

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے اس کا رشتہ طبعیات سے جا کر ملتا ہے۔ انسان جن اعصاب اور حواس سے محسوس کرتا ہے وہ عام تجربات و کیفیات اور جمالیاتی تجربات و کیفیات کے لیے ایک ہی ہیں یعنی جمالیاتی کیفیات کے تجربات کے لیے نہ کوئی غیر معمولی اعصاب ضروری ہیں اور نہ ان کیفیات و تجربات کو زندگی کی دوسری کیفیات یا تجربات سے الگ کیا جاسکتا ہے اس لحاظ سے جمالیاتی تجربہ محض نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہو سکتا ہے لیکن دوسرے تجربات اور کیفیات سے مکمل طور پر علیحدہ قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ اکثر جمالیاتی کیفیت کسی عام تجربے کی محض ایک جہت ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول ایک ماہر نباتات کے لیے مختلف قسم کا موضوع ہے لیکن اسی گلاب کے پھول کو جب شاعر دیکھتا ہے تو اسے جمالیاتی معنویت دے دیتا ہے اے گل تو فرسندم تو بوائے کسے وادی یا پھولین کا حملہ روس سورخ کے لیے مختلف نقطہ نظر سے مطالعے کا موضوع ہے مگر نالشائے کے مشہور ناول 'وار اینڈ پیس' (جنگ اور امن) میں اس واقعے کے جمالیاتی خط و خال ابھرتے ہیں پھر یہ بھی قابل غور ہے کہ اکثر صورتوں میں جمالیاتی کیفیات

1. ڈاکٹر رام بلاس شرما اور Earnest Fisher دونوں کے یہاں ادب کے بارے میں یہ تحفظات موجود ہیں۔

بیدار کرنے والی اشیا، بیانات یا نظارے دوسری معنویتوں کے بھی حامل ہوتے ہیں بلکہ یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ جمالیاتی معنویت اکثر دوسری معنویتوں کی اعلیٰ ترین رفعتوں ہی سے پیدا ہوتی ہے خواہ یہ معنویت متصوفانہ اور روحانی ہو یا سیاسی اور اخلاقی، ادب ہی کے اعلیٰ ترین نمونے وہ ہیں جو جمالیاتی خود کفالتی سے منکر ہیں مثلاً انجیل مقدس یا شیکسپیر کے ڈرامے یا ٹالسٹائی کے ناول جو لوگ جمالیات کو ایک خود کفالتی طرز حیات مان کر اسے متصوفانہ Cult کی حیثیت دینا چاہتے ہیں وہ خود بھی جانے انجانے جمالیات کے ساتھ ایک متصوفانہ قدر کا اضافہ کرتے ہیں۔

اس لحاظ سے جمالیات — فنون لطیفہ اور ادبیات میں ظاہر ہونے والے بھی تجربات و کیفیات عام انسانی زندگی کے تجربات و کیفیات ہی کا ایک حصہ ہیں اور ان پر انسانی زندگی اور اس کے تجربات و کیفیات، اقدار و تصورات پر عائد ہونے والے بھی قاعدوں اور ضابطوں کا اطلاق ہوتا ہے۔

اس ضمن میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادب اور فن میں ظاہر ہونے والے افکار و تصورات کو کس حد تک افکار و تصورات کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یعنی ادب میں محض خیال یا نظریہ ظاہر نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا لطف محض فلسفیانہ خیال کے بجائے پیرایہ بیان میں ہوتا ہے۔ کیا ادب کو ان دیگر علوم کے ساتھ رکھا جاسکتا ہے جن کا تعلق شعور ہے ہے اور جو اپنے دور کے علم اور بصیرت کو پیش کرتے ہیں مثلاً سائنس یا فلسفہ کیونکہ دونوں کی بنیاد اطلاعات یا معلومات پر ہے جبکہ ادب کی بنیاد کیفیات پر ہے۔ سائنس، فلسفہ، تاریخ اور دیگر علوم کے حسن و قبح اس نفس مضمون پر منحصر ہے جسے وہ بیان کرتے ہیں ان معلومات کی اہمیت پر ہوگا جو ان میں دی گئی ہیں جب کہ ادب سے محض یہ توقعات نہیں کی جاسکتی۔ ادب پیرایہ بیان سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا، اس میں گویا ایسے مضامین بیان کیے جاسکتے ہیں، جو پہلے بھی بیان ہو چکے ہیں یا جن میں تخیل کی رنگ آمیزی غالب ہے لیکن اس کا حسن اس کیفیت میں ہے جو وہ بیدار کرتے ہیں اور اس کیفیت کو بیدار کرنے میں نفس مضمون کو انداز بیان سے اور معنی کو ہیئت سے الگ نہیں کیا جاسکتا ایسا

نہیں ہے کہ پہلے شاعر نفس مضمون سوچے اور پھر اس کے لیے کوئی ایسی پرکشش اور دل آویز ہیئت تلاش کرے جس سے نفس مضمون کو شکر کی گولی میں کوئین کی طرح لپیٹ کر پیش کیا جاسکے بلکہ ادب میں تخلیقی تجربہ ایک مکمل وحدت کی طرح معنی اور ہیئت کا ایک مکمل امتزاج ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ادب کو نظریاتی یا معلوماتی ادب کے تحت نہیں رکھا جاسکتا۔ یہ بات اس لیے بھی درست ہے کہ ادب میں جو بیانات دیے جاتے ہیں ان سے براہ راست اور منطقی استدلال کے ذریعے معنی برآمد نہیں کیے جاسکتے نہ انھیں لغوی مفہوم میں سمجھا جاسکتا ہے اور نہ اس اعتبار سے ان کی گرفت ممکن ہے ادب کا اپنا مخصوص طریق کار ہے جو لفظیات کا مخصوص استدلال اور غلامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور مختلف پیرایہ اظہار سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ادب میں جن تصورات، اقدار و افکار کا اظہار ہوتا ہے ان کی اہمیت محض تصور، قدر یا فکر و خیال کی نہیں ہوتی بلکہ ان کی ادبی اہمیت فکر و تصور کے ساتھ ساتھ لازمی طور پر اس کے اسلوب کی بنا پر بھی ہے یعنی محض خیال اہم نہیں بلکہ نفس مضمون اور اسلوب بیان، دونوں سے مل کر پیدا ہونے والی وہ کیفیت اہم ہے جو بہ یک وقت جمالیاتی امتزاج بھی بخشی ہے اور اسی کیفیت کے ذریعے ارفع بصیرت بھی۔ بقول ممتاز حسین 'زبان (لہذا اسلوب بیان پر) خیال کی حقیقت ہے۔ الفاظ کے ذریعے ہی ہم اشیا کو سنبھالتے ہیں۔ شاعر زبان کے ذریعے اشیا کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ ان کے تصور کو پیش کرتا ہے لیکن اسے اس قدر محسوس صورت میں پیش کرتا ہے کہ آپ کو شے اور اس رشتہ یا خیال دونوں نظر آتے ہیں۔ شاعری کا سحر اسی میں ہے ایک مجرد ذریعہ اظہار کو ایک محسوس ذریعہ اظہار میں تبدیل کرے۔ زبان کوئی اس قسم کا میڈیم نہیں ہے جیسے کہ پتھر ہو کہ اس کو تراشنا فن کار کا کام ہے۔ زبان کو استعمال کرنے کے معنی ہیں... سطح پر ایک تصور کو دوسرے تصور سے نسبت دینا اور شاعری انھیں معنوں میں معنی آفرینی ہے۔'

اس اعتبار سے نفس مضمون اور اسلوب بیان پیرایہ اظہار کے سبھی پہلو ایک وحدت ہیں اور ایک جز کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور ہیئت پر موضوع یا موضوع اور نفس مضمون پر ہیئت کو ترجیح دینے کی پوری بحث ہی تحصیل حاصل ہو کر رہ جاتی ہے اور یہ وحدت لازمی طور پر ایک وسیع تر اور compact بصیرت سے عبارت ہے اور اس بصیرت پر کیا بحیثیت نفس مضمون کیا

بحیثیت اسلوب — انفرادی اور اجتماعی زندگی کے سبھی قوانین نافذ ہوتے ہیں۔

مارکس کے نقطہ نظر سے یہ قوانین محض اتفاقی نہیں ہیں بلکہ سماجی ارتقا کے ضابطے کا ایک حصہ ہیں اور انسانی زندگی تاریخ کا ایک مخصوص سائنسی رخ اپنانے پر مجبور ہے۔ یہ رخ مقدرات میں سے نہیں ہے بلکہ سماجی ارتقا پر اثر انداز ہونے والے مختلف عناصر کی باہمی کشش کی مادی جدلیت سے عبارت ہے۔

جہاں تک اس نقطہ نظر سے ادب کے مطالعے کا سوال ہے اس سے شاید مکمل اختلاف ممکن نہیں لیکن ادبی نقادوں کا ایک گروہ جو محلی تنقید یا خالص 'ادبی' تنقید کا قائل ہے وہ سماجی ارتقا کے پس منظر میں ادب کی تفہیم کو ادب کے دائرے سے باہر کا عمل سمجھتا ہے اور اسے عمرانیات کا ایک شعبہ قرار دے دیتا ہے جب کہ مارکسی تنقید اس عمل کو ادب کا اندرونی عمل جانتی ہے اور اس کے بغیر ادب کی تفہیم و تنقید کو نام تمام اور ناقص سمجھتی ہے کیونکہ سماجی ارتقا کے ضابطوں کو نظر انداز کر کے ادبی فکر و اسلوب کی تبدیلیوں کے اسباب کو نہیں سمجھا جاسکتا ہے نہ کسی فن پارے کے اندر ظاہر ہونے والے تضادات کو پہچانا جاسکتا ہے۔ البتہ ادب (اور فنون لطیفہ کی دیگر اصناف) کے ذریعے ظاہر ہونے والے اقدار و تصورات ادبی حیرایے میں اور ایک مخصوص طریق کار سے اظہار پاتے ہیں اور ادب کے بیانات کو دوسرے بیانات کی طرح بالکل لغوی معنوں میں جوں کا توں نہیں سمجھا جاسکتا نہ اس پر نظریے کا اطلاق ان معنوں میں ہو سکتا ہے جن معنوں میں فلسفیانہ تحریروں میں ہوتا ہے مثلاً

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسا

مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

سے یہ مراد نہیں لی جاسکتی کہ واقعی مومن بغیر تیغ ہی لڑتا ہے یا غالب:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا

لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

سے یہ مراد نہیں لی جاسکتی کہ یہاں بے تیغ لڑنا ہی مراد ہے یا اگر کوئی شاعر تصوف کا مضمون باندھ

دیتا ہے تو اس سے اس کا صوفی ہونا لازم نہیں آتا یا اس قسم کے اشعار میں:

وہ آئے ہیں پشیاں لاش پر اب

تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

یہ لازم نہیں ہوتا کہ شاعر نے یہ شعر مرنے کے بعد قبر میں تصنیف کیا ہو۔ ادب میں اقدار و تصورات کے طرز اظہار اور دیگر علوم میں شعور کے طرز اظہار کا باہمی فرق ظاہر کرتے ہوئے ولادمر شریٹا نے لکھا ہے:

"The most widespread error leading to one sided view of the nature of art is Primitive identification of the general principals or artist. For although form in art is undoubtedly inseparable from its form its cognitive function, the cognitive and expressive principles of art are by no means identical V Iadimir Shcherpnagr." 1

ترجمہ: سب سے زیادہ عام غلطی (جس سے فن کے بارے میں ایک رخص تصور پیدا ہوتا ہے) ادراک و آگہی سے عام اصول کو اور فن کی ہیئت کے اصول عامیاندہ طور پر ایک قرار دینا ہے۔ ہر چند کہ فن میں ہیئت بلاشبہ اس کے ادراک و آگہی کے عمل سے الگ نہیں کی جاسکتی مگر فن میں ادراک اور اظہار کے اصول کسی طرح بھی ایک نہیں ہیں۔

غرض مارکسیت جہاں ادب کے مخصوص ہر ایہ اظہار کا احترام کرتی ہے وہاں واضح طور پر ادب کو زندگی کے دوسرے وسائل اظہار کی طرح ایک وسیلہ جانتی ہے جو دوسرے وسائل سے کسی قدر مختلف ہے لیکن لازمی طور پر ان کا حصہ ہے اور لازمی طور پر زندگی کی بدلتی ہوئی آگاہی اور حیثیت کا ذریعہ اظہار بھی ہے اور انھیں متاثر کرنے اور تبدیل کرنے کا وسیلہ بھی۔

1. Lenin & Problems of Literature Progress Publishers, Moscow, 1974, P. 158

یہ اعتراض بار بار دہرایا جاتا رہا کہ مارکس اور اینگلز کے افکار فلسفے اور اقتصادیات کے شعبوں سے متعلق تھے اور انھیں ادب سے دلچسپی نہ تھی اس لحاظ سے ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جاسکتا اور بعد کو لینن اور ماؤد وغیرہ نے جو کچھ ادب کے بارے میں لکھا وہ دراصل پارٹی لٹریچر یا پارٹی کے خیالات کے پرچار کرنے والے پروپیگنڈے کے نیم صحافتی اور نیم وضاحتی 'ادب' کے بارے میں تھا دونوں باتیں غلط نہیں پڑتی ہیں۔

اول تو مارکس اور اینگلز، لینن اور ماؤد بھی کو ادب سے گہری دلچسپی تھی ہر چند ٹرائٹسکی کے اس جملے میں صداقت ہے کہ 'دنیا میں بہت سے ایسے لوگ ہیں جو انقلابی کی طرح سوچتے ہیں اور Philistines کی طرح محسوس کرتے ہیں' لیکن یقیناً مارکس اور اینگلز اس قبیلے سے مختلف تھے دونوں نے اپنے افکار و تصورات کو ہی نہیں احساسات و جذبات کو بھی ایک مربوط ڈھنگ سے ایک عالمی نقطہ نظر سے ہم آہنگ کیا تھا۔ مارکس نے غنائیہ شاعری کی ہے، منظوم ڈرامے کا ایک باب اور لارنس اسٹرن سے متاثر ہو کر ایک مزاحیہ ناول تصنیف کیا جو ناقص رہ گیا۔ مارکس کی تمام تحریریں خواہ وہ اقتصادیات سے متعلق ہوں یا فلسفے اور سیاست سے ادبی حوالوں اور اقتباسات سے بھری ہوئی ہیں۔ آرٹ اور مذہب کے موضوعات پر غیر مطبوعہ مضامین کے مسودات موجود ہیں ڈرامے کی تنقید پر باقاعدہ رسالہ نکالنے کا منصوبہ مارکس نے بنایا تھا۔ بالزاک پر مستقل تصنیف اور جمالیات پر تفصیلی مقالہ لکھنے کا بھی ارادہ مارکس نے کیا تھا۔

مارکس کو سفا کلیز کے یونانی ڈراموں سے لے کر ہسپانوی ادب تک اور لکری شی ایس سے لے کر برطانیہ میں مقبول ہونے والے سستے ادب تک سے جو واقفیت اور گہری دلچسپی تھی وہ حیرت ناک ہے۔ برسوں میں مزدوروں کا جو طبقہ مارکس نے بنایا تھا اس کا ہر ہفتہ ایک جلسہ آرٹ اور ادب کے موضوعات کے لیے وقف ہوتا تھا۔ مارکس تھیٹر کا رسیا تھا، شاعری کا دلدادہ تھا اور ہر قسم کی ادبی اصناف کے مطالعے کے لیے اپنی مصروفیات سے وقت نکال لیتا تھا۔ اینگلز کے نام اپنے خط میں وہ اپنی تصانیف کی 'فنی وحدت' کا تذکرہ کرتا ہے اور اپنے اور دوسرے مصنفین کے اسلوب کے فنی پہلو سے غافل نہیں رہتا۔ مارکس کی ادبیں صحافتی تحریروں میں وہ مضمون ہے جو اس نے ادبی

اظہار کی آزادی پر لکھا ہے اور جمالیاتی تصورات کی نشان دہی مارکس کی ان تحریروں میں بھی کی جاسکتی ہے جو اقتصادی نظریات کے بارے میں ہیں¹۔

ان میں اکثر باتیں اینگلز کے بارے میں ہی نہیں لیمن اور ماؤ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہیں۔ لیمن نے نہ صرف ٹالسٹائی پر متعدد مضامین لکھے بلکہ ادب پر اپنے خیالات کا اظہار جا بجا کیا ہے وہ مایا کانسکی اور گور کی کا دوست ہی نہیں تھا بلکہ پشکن کا عاشق تھا اور متعدد یورپی مصنفین کے کلام سے لطف لیتا تھا۔ ماؤ تو خود شاعر تھا اور اپنی انقلابی جدوجہد کے ساتھ شعر و شاعری کے لیے بھی براہِ وقت نکالتا تھا۔

اس سے ثابت ہے کہ مارکس نے نظریے کے بانی ادب سے بے نیاز نہیں رہے ہیں لیکن مسئلے کا دوسرا اور اہم تر پہلو یہ ہے کہ کسی نظریے سے ادبی تنقید و تعظیم میں فیض اٹھانے کے لیے یہ ہرگز ضروری نہیں ہوتا کہ اس نظریے کو بنیادی طور پر ادب کے لیے وضع کیا گیا ہو مثلاً فرائڈ کے تحلیل نفسی کا تعلق براہِ راست ادب سے نہیں اور نہ فرائڈ کے مقاصد بنیادی طور پر ادبی ہیں۔ ایٹم کی دریافت یا ایٹم کی شکست، ڈارون کے نظریہ ارتقا کا تعلق ادب سے نہیں یہی حال ان تمام سائنسی دریافتوں کا ہے جنہوں نے فکر و فن پر عہد آفریں اثرات ڈالے مگر ان کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔ یہی حال حالِ تصوف اور اخلاقی اقدار کا بھی ہے۔ اس طرح تخلیقی ادب اور ادبی تنقید دونوں جس طرح سائنس اور فلسفے کے عہد آفریں تصورات سے متاثر ہوتے ہیں (خواہ ان تصورات کی بنیاد ادبی ہو یا نہ ہو) اسی طرح مارکسزم یا دوسرے تصورات سے بھی ان کا متاثر ہونا لازمی ہے اور محض اس بنیاد پر مارکسزم کے ادبی نتائج کو رد نہیں کیا جاسکتا کہ مارکس کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔

عام طور پر مارکس نے نظریہ تنقید سے ادب اور سماج کے باہمی رشتے پر اصرار مراد لی جاتی ہے جو اس اعتبار سے درست نہیں کہ مارکس سے بہت پہلے ادب کے سماجی رشتوں پر زور دیا جاتا رہا

1. اس سلسلے میں ٹیری الیگلٹن کی کتاب مارکسزم اینڈ لٹریچر کی کرنی سزم مطبوعہ میٹھیمن اینڈ کولنڈن 1976 اور

ایم لینف شٹر (M. Lifshitz) کی کتاب فلاسفی آف آرٹ آف کارل مارکس لندن، 1973

The philosophy of Art of Karl Mark (London - 1973) ملاحظہ ہوں۔

ہے اور یقیناً اس تعلق کا اظہار مارکس کا کارنامہ نہیں ہے۔ افلاطون نے فن کو سماجی طور پر غیر مفید ہونے کی بنیاد پر رد کیا۔ ارسطو نے کھوارس کے ذریعے یہ رشتہ قائم کیا اور اس کے بعد لان جائی نس نے اہتراز کے ذریعے اس کی ایک وجدانی بنیاد تلاش کی۔ عرب قبیلے شاعر کو قبیلے کی عزت جان کر اسے امن کے زمانے میں اپنے مسائل کا حل کرنے والا اور جنگ کے زمانے میں حوصلے بڑھانے کا وسیلہ مانتے تھے۔ ڈرائیڈن کا قومی ادب کا تصور ادب کا رشتہ قومی سماج سے جوڑتا تھا۔ ادبی تنقید میں ایسے لا تعداد نقاد موجود ہیں جن کا مارکسی نظریات سے دور کا بھی تعلق نہیں، لیکن وہ ادب کو سماجی سیاق و سباق سے جوڑتے آئے ہیں۔ شیلی اور ہارن، جان رسکن، سیٹ بو، ٹین، میتھو آرنلڈ وغیرہ کی مثالیں کافی ہیں۔ اسی طرح فلسفیوں میں نیگل تاریخ کے پس منظر میں ادب کے مطالعے کا آغاز کر چکا تھا جس کے اثرات مارکس کے جمالیاتی تصورات پر بھی واضح ہیں۔

البتہ یہ صحیح ہے کہ ادب کے سماجی رشتے کو مارکس اور اینگلز نے اپنے تمام پیش روؤں سے کہیں زیادہ وضاحت اور قطعیت سے پیش کیا۔ ان کی کتاب 'دی جرمن آئیڈیالوجی' (The German Ideology، تصنیف 6-1845) کا مشہور اقتباس ہے:

'The production of ideas, concepts and consciousness is first of all directly interwoven with the material intercourse of man. The language of real life, Conceiving, thinking, the spiritual inter-course of man, appear here as the direct afflux of men's material behaviour... We do not proceed from what man say, imagine, conceive, nor from men as described, thought or imagined, or conceived, in order to arrive at corporal man, rather we proceed from the really active man... consciousness does not determine life: Life

determines consciousness...'

اس بیان سے ظاہر ہے کہ مارکس اور اینگلز کے نزدیک ہر قسم کے احساسات، جذبات، خیالات، افکار و اقدار کی بنیاد سماجی زندگی پر ہے۔ اسی خیال کو حالی نے مارکس کے بیان کے تقریباً نصف صدی بعد ان الفاظ میں ادا کیا کہ 'خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا۔' مارکس اور اینگلز کے اس بیان کی مزید توضیح 1859 میں ان کی دوسری Economy میں ملتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'In the social production of their life, men enter into definite relations that are indispensable and independent of their will, relations of production which correspond to a definite stage of development of their national productive forces. The sum total of these relations of production constituting the economic structure of society, the real foundation, on which rises a legal and political super structure and to which correspond definite forms of so that consciousness. The mode of production of material life conditions the social political and intellectual life process in general. It is not the consciousness of men that determines, their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness.'

اس سے مراد یہ ہوئی کہ جسے ادب میں حقیقت کا نام دیا جاتا ہے وہ دراصل کسی دور کے ذرائع پیداوار کے تابع ہوتی ہے اور مارکس اور اینگلز دونوں ہی سماج کے کبھی تصورات و اقدار کو ان

ہی ذرائع پیداوار اور ان سے ابھرنے والے رشتوں کا ذخاچہ تسلیم کرتے ہیں۔

اس سے مراد یہ ہے کہ ادب اور دیگر تمام انسانی فکر و عمل کے شعبوں میں جو احساسات، جذبات اور خیالات ابھرتے ہیں وہ محض اتفاقی نہیں ہوتے بلکہ مخصوص سماجی عوامل کا نتیجہ ہوتے ہیں اور سماج معاشی اور اقتصادی طور پر جس منزل پر ہو گا اسی قسم کے پیداواری رشتے قائم ہوں گے اور انہیں پیداواری رشتوں کے نتیجے کے طور پر مخصوص سماجی نظام وجود میں آئے گا اور اس مخصوص سماجی نظام میں اخلاق اور مذہب کے ضابطے، ادب اور فن کے سانچے، غرض انسانی اقدار و تصورات کا پورا نظام ابھرے گا۔ مثلاً اگر کسی ایک علاقے کی معیشت کا دار و مدار زراعت پر ہے تو ایسے سماج میں باہمی رشتے بڑی حد تک خود کفالتی معیشت پر مبنی ہوں گے۔ ایک گاؤں کے رہنے والے زیادہ تر آپس ہی میں اپنی ضروریات پوری کریں گے۔ زراعت کی ضرورتوں کی بنا پر زیادہ وقت گاؤں میں گزاریں گے۔ چار گاؤں والوں کی ضرورت کے مطابق جو تیاں بنائے گا اور ان کی ضرورت پوری کر کے ان سے غلہ اور اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں لے لے گا۔ پیشے کی بنیاد پر ذات پات یا اونچ نیچ کے تصورات ابھرنے کا بھی امکان ہے۔ شام کو چوپال میں گاؤں کے لوگ جمع ہوں گے اور آمد و رفت کی ذرائع کے زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے گاؤں کے رہنے والوں کے تجربات بھی کسی قدر یکساں ہوں گے۔ لہذا ایسی لوک کہانیوں یا لوک گیتوں کے عام ہونے کا بھی امکان ہے جس میں کبھی گاؤں والے شریک ہوں یا جوان کے اجتماعی تجربات یا اجتماعی شعور کا حصہ ہوں اس کے مقابلے میں مصنوعی صنعتی نظام میں آمد و رفت کے ذرائع عام ہونے اور کاروباری ضرورتوں کی وجہ سے بھاگ دوڑ اور دفتری اور صنعتی مصروفیت کے زیادہ ہونے کی وجہ سے ایسے پیداواری رشتے قائم ہوں گے جن میں فرد زیادہ تنہا ہے اور ہر دوسرے فرد سے روزی اور کاروبار کے لیے مقابلے کے لیے مجبور ہے۔ اونچ نیچ اور ذات پات کی جگہ افادیت اور کاروباری پنڈنے لے لی ہے اور چوپال کے اجتماعی تجربات کے ادب کی جگہ رسالے، فلم، اخبار، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے فرد کو اپنے ڈرائنگ روم یا اپنی چال میں محصور کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیداواری رشتے سماج کی اقتصادی ضروریات سے وجود میں آئے اور ان پیداواری رشتوں نے براہ راست

ایک خاص قسم کی آگہی اور حسیت کو پیدا کیا جو اس دور کے ادب میں جھلکنے لگی۔
اس سرطے پر لینن کے اس اقتباس پر غور کر لیتا ضروری ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی
تجربات کے باہمی رشتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے:

'The universal exists only in the individual and through the individual. Every individual is (in one way or another) a universal. Every universal is (fragment or an aspect or the essence of) the individual. Every universal only approximately embraces all the individual objects. Every individual enters incompletely into the universal etc. Every individual is connected by thousands of transition with other kinds of individuals (things, phenomena, processes) etc.'

[Collected works Vol. 38 P.361]

مختصراً مارکسی نقطہ نظر سے ہر تجربہ خواہ وہ کسی فرد کا کیوں نہ ہو لازمی طور پر اپنے دور کی
سماجی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی کرتی ہے اسی نقطہ نظر سے لینن نے کہا تھا کہ:

'If we have before us a really great artist he must have reflected in his work atleast some of the essential aspects of the revolution in Literature and Art.'

[Moscow, 1970, p.28]

سماج کی عکاسی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ سماج مارکسی
نقطہ نظر سے:

(الف) مختلف، متضاد اور متعادم طبقوں سے عبارت ہے۔

(ب) ہر وقت تغیر پذیر ہے۔

(ج) عکاسی کرنے والا فرد خود بھی سماج کے معینہ طبقاتی اور پیداواری رشتوں کی مخلوق ہونے کے باوجود اپنی بصیرت، حسیت اور طبقاتی وفاداریوں کے مطابق اپنے نقطہ نظر سے عکاسی کرتا ہے وہ کمرے کی طرح بے روح نہیں بلکہ ذاتی انفرادی شخصیت، ذوق اور اقدار رکھتا ہے۔ اس طرح ہر دور کا ادب اپنے سماج کی عکاسی کرتا ہے اور اس عکاسی کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کے کسی نہ کسی طبقے کی عکاسی کرتا ہے اور کسی نہ کسی طبقے کے نقطہ نظر سے عکاسی کرتا ہے چونکہ طبقوں کی نوعیت اور ان کے باہمی رشتے پیداواری ضرورتوں کی بنیاد پر بدلتے رہتے ہیں اس لیے ہر سماجی عکاسی دراصل طبقاتی عکاسی اور طبقاتی نقطہ نظر سے عکاسی ہے اگر کوئی طبقہ اپنے دور کی معاشی اور اقتصادی ضرورتوں کے مطابق پیداواری رشتوں میں صالح تبدیلی لانے کے حق میں ہے تو اس کے ادب میں اسی قدر صالح اور ترقی پسند اور انتہائی حسیت ظاہر ہوگی اسی طرح اگر وہ اپنے دور کے پیداواری رشتوں سے مطابقت نہیں رکھتا تو اس طبقے کی اقدار اسی قدر فرسودہ اور رجعت پسندانہ ہوتی جائیں گی اور عین ممکن ہے کہ اس طبقے کی عکاسی کرنے والے اپنی تخلیقی توانائیوں کو سلب ہوتا محسوس کریں۔

یہاں ایک دوسری وجہ یہ بھی سامنے آتی ہے طبقاتی رشتے سیدھے سادے نہیں ہوتے آپس میں ٹکراتے اور ملتے رہتے ہیں اور یہ لازمی نہیں ہے کہ کسی ایک طبقے سے تعلق رکھنے والا فرد یا ادیب دوسرے طبقوں کے نظریات و اقدار سے کسی قسم کا اثر قبول ہی نہ کرے اس کے برخلاف یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ ہر سراقہ دار طبقے کے خیالات، افکار و اقدار، رویے اور تہذیبی رسم و رواج، دوسرے طبقوں کو بھی متاثر کرتے ہیں اور اکثر دوسرے طبقوں کے لیے قہا دل نظام اقدار وضع کرنے میں رکاوٹ بن جاتے ہیں اس لیے ہر فرد اور ہر شاعر اور ادیب کی شخصیت اور فن میں طبقاتی تہذیبوں اور رویوں کی یہ باہم تضاد اور متضاد جدلیت نظر آتی ہے جس میں اس کی اپنی درامت، اپنی تربیت اور مزاج اور اس کا اپنا شعور اور ادراک بھی حصہ لیتے ہیں۔ ادبی تنقید محض لیبل چکانے کا کام نہیں ہے بلکہ ادیب کی تخلیقات میں اس کی شخصیت، اس کے دور اور اس کے دور کی

طبقاتی وفاداریوں کے باہمی تضاد اور توازن کی تلاش اور تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی۔
 اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ہر دور کے ادیب اور ہر دور کا ادب مختلف قسم کی تضاد
 اور متضاد طبقاتی حقیقتوں کا عمل نظر آئے گا۔ بالزاک کے بارے میں مارکس کے خیالات اور
 لیونٹسائی کے بارے میں لینن کے خیالات سے ان تضادات کا اندازہ ممکن ہے۔ مارکس نے یہ
 تسلیم کیا ہے کہ بالزاک کی ہمدردیاں شعوری طور پر مائل بہ زوال جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں۔
 اسی طرح لینن نے تسلیم کیا ہے کہ لیونٹسائی کے ہاں تضادات موجود ہیں:

'The contradictions in Tolstio's works views, doctrine in
 his school are indeed glaring on the one hand we have
 the great artist the genius who has not only drawn
 incomparable pictures of Russian life but has made
 first class contributions to world literature on the other
 hand we have the landlord obsessed with Christ on the
 one hand the remarkably powerful forth-night and
 sincere protest against social falsehood and hypocrisy
 and on the other the 'Tolstorioan' i.e. the jaded
 hysterical sniveller called the Russian intellectual who
 publically beats his breast and wails. "I am a bad,
 wicked man, but I am practising moral slef perfection,
 I don't eat meat anymore, I now eat rice cutlets on the
 one hand merciless criticism of capitalist exploitation
 exposure of governmet outrages, the farcial courts and
 the state administration and unmasking of the

profound contradiction between the growth of wealth
and achievements of an civilization the growth of
poverty degradation and misery among the working
masses.' [Collected Works, Vol. 15, P.205]

اس تضاد کی جڑیں محض مائلسائی کی شخصیت اور اس کی ابتدائی تربیت میں مضمر نہیں ہیں بلکہ مائلسائی کے دور کی طبقاتی تضادات اور پیداواری رشتوں کے باہمی تضادات تک پہنچتی ہیں۔ یہ تضادات افکار، اقدار و تصورات سے لے کر اسلوب اور پیرایہ اظہار تک فن پارے کے ہر حصے اور ہر جز میں رچے بسے ہوتے ہیں اور اسی بنا پر فردی نہیں اس دور کی اجتماعی حیثیت کی پہچان بن جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے فن محض سماج کی عکاسی نہیں ہے بلکہ اس دور میں انسانی زندگی اور حیثیت اجتماعیہ تہذیب اور آگہی کی جس منزل اور جس مرحلے میں ہوا اس کی طبقہ دارانہ عکاسی ہے۔

یہ عکاسی ایک طرفہ اور یک رخ نہیں ہوتی بلکہ مختلف جہتوں اور مختلف پہلوؤں سے ہوتی ہے۔ مختلف طبقوں کی اپنی وفاداریاں، اپنا نظام اقدار اور اپنے رویے اور نظریے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف حالتوں میں تقابلی اور مخالف کی منزلوں سے گزرتے رہتے ہیں لیکن ان مختلف طبقات میں دو طبقے ایسے ضرور ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک مخصوص دور میں بنیادی تضاد موجود ہوتا ہے اور ان کے درمیان کا یہی تضاد اور تصادم تاریخی ارتقا کی ضمانت ہے اور انسانی تہذیب کو اعلیٰ تر منازل کی طرف لے جاتا ہے۔ ان میں ایک طبقہ وہ ہوتا ہے جن کے ہاتھوں میں اس دور کی معاشی، اقتصادی اور سیاسی زندگی کی باگ ڈور ہوتی ہے وہی تہذیب اور فن کی اقتدار بناتا ہے اور اسی کا ذوق اور مذاق (وقعی طور پر سخی) پورے سماج پر چھایا رہتا ہے لیکن اسی کے پہلو پہ پہلو وہ طبقہ ہوتا ہے جو عملی طور پر تو اپنی محنت سے سماج کی تشکیل و تہذیب کا ذمہ دار ہوتا ہے مگر وہ محکوم کی طرح جیتا ہے اور سیاسی، انتظامی اور اقتصادی اقتدار سے محروم رہتا ہے اس کے اپنے گیت، اپنا ادب اور اپنی تہذیب ہوتی ہے گو وہ وہی تعلیم کی برکتوں سے محروم اور حرف شناسی اور تحریر کی نعمتوں سے دور رکھا جاتا ہے۔ ان کا ادب زیادہ تر ملفوظی ہوتا ہے اور عوامی ادب کے ان نمونوں کو یا تو

سرے سے ادب کی اعلیٰ بارگاہوں میں جگہ ہی نہیں ملتی اور اگر ملتی بھی ہے تو محض رسمی طور پر۔ اس طرح ہر دور میں ادب کے دوسرے چشمے واضح طور پر ملتے ہیں ایک عوامی اور ایک خاص ادبی اور ہر دور کا ادب اپنے دور کے 'عوامی' ادب سے شعوری اور غیر شعوری طور پر کہہ کر یا بغیر کہے نئے استفادہ کرتا ہے۔ بقول کان ریٹ:

'This folklore of cosmogonic myths, legends and fairy tales "was transformed into the legend" of the feudal class... "into a folk core of didactic fairy tales drawing their material from every day life or from history." Not one of the literature of these social strata could have emerge without a preliminary folklore stage in the creative activity of the class which produced it.'

[N.I Konrad, the Japanese Literature, Moscow, 1974, P.316 (In Russian) as quoted in Marxist Leninist. Aesthetic and Life Progress Publishers, Moscow, 1976, P.70]

لیکن عام طور پر عوامی ادب کو 'ادب' کا درجہ نہیں ملتا اور تمام ادبیات کا بنیادی سرمایہ ہونے کے باوجود بھی اس کو اہمیت حاصل نہیں ہوتی اور 'ادب' سے مراد وہ تحریری ادب لیا جاتا ہے جو 'شائستہ' اور 'تعلیم یافتہ' طبقوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

ادبیات کی اصطلاح کو اس مفہوم میں استعمال کیا جائے تو بہ یک وقت دو قسم کی روایات ان طبقوں کی حیثیت اور بصیرت اس کا مآخذ اور سرچشمہ بنتی ہے۔ ایک محنت کش طبقے کی حیثیت اور بصیرت جو گنتا مفن کاروں کے عوامی ادب کی مرہون منت ہوتی ہے اور دوسرے برسر اقتدار تعلیم یافتہ 'متمدن' طبقے کی حیثیت اور بصیرت جو عوامی ادب کے ذخیروں کو خام مواد کے طور پر استعمال

کرتی ہے۔

گویا ہر دور کی تمام ادبیات، جن میں عوامی اور تحریری ادب شامل ہیں۔ اس دور کی زندگی کے پیداواری رشتوں اور ان رشتوں سے پیدا ہونے والے جذبات، احساسات اور افکار کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے اسی روپ کو مارکسی اصطلاح میں Base یا بنیاد کہا گیا ہے اور شعور و احساس کے سبھی مظاہر کو (جن میں ادب بھی اپنے مخصوص پیرایہ اظہار اور اسلوب بیان کے ساتھ شامل ہے) Super-structure یا اوپری ڈھانچے کا نام دیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کا اوپری ڈھانچے یا Super-structure کا حصہ ہونے کی حیثیت سے Base یا بنیاد (یعنی زندگی یا 'حقیقت') سے کیا تعلق ہے اور اس تعلق کی نوعیت کیا ہے۔

بنیاد یا Base ہر لمحہ متعدد متضاد اور متنوع احساسات و افکار ہر انسان کے لیے فراہم کرتی رہتی ہے۔ ان ہی انسانوں میں ادیب بھی شامل ہے اور وہ بھی اپنی طبقاتی حیثیت، عصری حیثیت اور فکری و بصیرت کے مطابق ان کو تجربات کی شکل میں ڈھالنا ہے اور ان سے نتیجے نکالنا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مارکسی مفکرین کے نزدیک زندگی بے ترتیب اور بے ہنگم حادثات کا مجموعہ نہیں ہے جسے فن کار ترتیب و توازن عطا کرتا ہو بلکہ زندگی مادی جدلیت کے ضوابط کے مطابق باطنی تضاد اور تضاد کے مل پر ارتقا کی منازل سے گزرتی ہے یہ اور بات ہے کہ اس تضاد اور تضاد میں انسان کا شعور اور ارادہ، عمل اور جدوجہد بھی اس جدلیت کا حصہ بن کر ارتقا کے عمل کو تیز تر کرتے ہیں۔ انسانوں کا شعور، ارادہ، عمل اور جدوجہد اگر ارتقا کے پسے کو الٹا گھماتا چاہے تو بھی تاریخی ارتقا اور مادی جدلیت کا نظام ایسا ممکن ہونے نہ دے گا یعنی زندگی کوئی ایسا معرکہ نہیں جو سمجھنے کا ہونہ سمجھانے کا نہ وہ کسی اندھی قوت تخلیق کی کارروائی ہے نہ کسی مطلق العنان دیوتا کی بازی گری۔ بلکہ ایک ایسے ضابطے کے مطابق ارتقا پذیر ہے اور ارتقا کے عمل کو شعوری کوشش سے تیز بھی کیا جاسکتا ہے مگر روکا نہیں جاسکتا۔

اگر یہ توجیہ مان لی جائے تو اس صورت میں بنیاد اور اوپری ڈھانچے کے درمیان تاثرات اور تجربات کے عمل کو پہچاننا بھی ضروری قرار پائے گا۔ واقعات اور حادثات، شخصیات اور

اشیا کا ایک وہ لامتناہی سلسلہ ہے جو مشاہدے میں آتا ہے اور تجربے کا حصہ بنتا ہے آخر ان بظاہر بے ربط اور بے ترتیب واقعات و اشیا میں وحدت پیدا کرنے اور انھیں ایک تجربے کا حصہ بنانے کا عمل کیونکر ظہور میں آتا ہے اور یہ آخر تجربے کی وحدت میں کیونکر ڈھلتے ہیں انسانی ذہن خالی سلیٹ کی طرح ان واقعات اور اشیا سے اثر قبول نہیں کرتا بلکہ شروع ہی سے دراست، ماحول اور اپنے دور کی تہذیب اور شعور کی سطح کے مطابق خارج سے اثرات قبول کرتا ہے گویا اس کا اپنا ذہن اور اعصاب ایک مخصوص نظام اقدار کے مطابق کام کرتے ہیں جیسے جیسے تجربات وسیع ہوتے جاتے ہیں اور فکر و احساس زیادہ پختہ ہوتے جاتے ہیں اسی کے مطابق سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کا ایک نظام سامنے آتا جاتا ہے جس کے مطابق ہر شخص بیرونی زندگی کے مختلف مشاہدات سے نتیجے نکال کر اپنے طور پر بکھرے ہوئے تاثر پاروں کو تجربے کی شکل میں ڈھالتا جاتا ہے اور اسی لیے کہا گیا ہے کہ ہر شخص کا کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے خواہ وہ شعوری طور پر اسے اختیار کرے یا غیر شعوری طور پر، بقول اے ای ٹیلر:

'We have no choice whether we shall form metaphysical hypotheses or not only the choice is whether we shall do it consciously and in accord with some intelligible principle or unconsciously and at random.'

[as quoted in 'A' Text, Book of Marxist Philosophy, Tr. A.C. Mosley, P.27]

لہذا نظریہ یا نظام اقدار، دراصل وہ نظریہ ہے جس کی مدد سے ہم مختلف تاثرات و تجربات کے درمیان ایک منطقی وحدت تلاش کرتے ہیں اور ان میں ربط و آہنگ قائم کرتے ہیں البتہ ادب میں نظریے کا لفظ کئی مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے یعنی اس سے مراد فکری سمت یا رویہ بھی لیا جاتا ہے کٹ منٹ بھی۔ آئیڈیالوجی اور عقیدے بھی اور Dogma بھی، حالانکہ پہلے کے علاوہ باقی تمام مفہیم اس کے دائرے سے خارج ہیں۔

محسوس اور غیر محسوس صورتوں میں ہر شخص اپنے تاثرات و تعصبات کے تحت واقعات کو

چھتا اور ان کی مختلف پہلوؤں سے تعبیر و توجیہ کرتا اور ان سے نتائج اخذ کرتا ہے اور ان تاثرات و تعضبات کے پیچھے متعلقہ دور اور متعلقہ طبقے کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو دخل ہوتا ہے اور واقعات کی طرف ہمارے رد عمل میں یہی پسندیدگی اور ناپسندیدگی ظاہر ہوتی ہے مثلاً برقع کا ذکر یا محبوب سے ملنے کے لیے بے قراری اور تڑپ ایک تہذیبی سیاق و سباق اور ایک طبقاتی نظام کے لیے فطری جذبات و قصورات ہیں لیکن دوسرے تہذیبی سیاق و سباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے یہ سب قصورات اجنبی ہیں اسی طرح تقدیر اور مشیت کا تصور یا آواگون اور تنازع دوسرے سیاق و سباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے ناقابل فہم ہوں گے۔

عام طور پر ہر دور اپنے حکمران طبقے کی طبقاتی تقاضوں کے مطابق پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے معیاروں کو قبول کر لیتا ہے اسی لیے کہا گیا ہے 'الناس علی دین ملوکہم' لوگ اپنے حکمرانوں کے طریق پر چلتے ہیں۔ یہی اقتدار رائج الوقت سکتے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اور جب تک کوئی فرد یا طبقہ شعوری طور پر حکمران طبقے کے میزان اقتدار کو رد نہیں کرتا اس وقت تک حکمران طبقے ہی کی اقتدار کا چلن رہتا ہے اور جو بھی ان اقتدار سے گریز کرتا ہے وہ گردن زدنی ٹھہرتا ہے اور سماج میں نکلو بن جاتا ہے اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ واقعات اشیاء اور شخصیات کے ہم صرف وہی پہلو دیکھتے ہیں جو ہمارا نظریہ ہمیں دکھاتا ہے ان معنوں میں سو فی صدی معروضی حقیقت کا تصور ناممکن ہے ہر معروضی حقیقت میں موضوعی اور داخلی یعنی نظریاتی عنصر شامل رہتا ہے کوئی مشاہدہ اور کوئی بیان بھی غیر جانب دارانہ نہیں ہو سکتا سوائے اس قسم کے بیانات کے جن میں صرف معلومات فراہم کی گئی ہوں جیسے اورنگ زیب کا انتقال 1707ء میں ہوا، یا جیسے تاج محل آگرے میں ہے یہی دراصل ادب اور زندگی میں طبقاتی جانب داری کا مارکیٹ کی نظریہ ہے۔

طبقاتی جانب داری اور نظریاتی وابستگی کے اس تصور کو پیش نظر رکھا جائے تو واضح ہوگا کہ مارکیٹ نقطہ نظر حقیقت اور ادب کا تعلق نقالی کا نہیں ہے بلکہ حقیقت خود معروضی اور موضوعی دونوں عناصر سے عبارت ہے اور حقیقت کی کسی قسم کی نقالی یا عکاسی لازمی طور پر موضوعی عناصر یا داخلی اور نظریاتی جانب داری کے بغیر ممکن نہیں اور یہ موضوعی عناصر اور نظریاتی جانب داری طبقاتی وابستگی کی مرہون منت ہے۔

بنیاد اور ڈھانچے کا تعلق

اس جگہ کے تسلیم کرنے کے بعد ادب اور سماج کا باہمی تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے (ادب اوپری ڈھانچے کا حصہ ہے) سماج یعنی پیداواری رشتے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی حیثیتیں متعین کرنے کے بعد ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیا دونوں میں نقل اور اصل کا تعلق ہے جس کی طرف افلاطون اور ارسطو اپنے تصور پرستانہ فلسفوں کے مطابق اشارہ کرتے آئے ہیں۔ کیا ادب محض سماجی کوائف کا بیان ہے اور اس کا عکس محض ہے۔ ادب واقعات کو جوں کا توں بیان نہیں کرتا، ادب کی حیثیت کیمرے کی سی نہیں ہے کہ جو سامنے ہو اسی کو جوں کا توں پیش کر دے۔ ~~سلا~~ اس کی تصویر اُتار کر رکھ دے۔

در اصل حقیقت مارکسی نقطہ نظر سے برابر تغیر پذیر ہے یہ محض تغیر نہیں بلکہ ارتقا ہے اور اس ارتقا کی بنیاد کسی ایک مخصوص لمحے میں دو مرکزی عناصر کا تصادم ہے لہذا جس شے کو حقیقت کی عکاسی سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ حقیقت لازمی طور پر:

1. اضافی ہے یعنی ایک مخصوص دور سے اور ایک مخصوص صورت حال تک محدود ہے۔
2. تغیر پذیر ہے اور ہر لمحے تبدیل ہوتی ہے۔
3. ارتقا پذیر ہے اور یہ ارتقا دو مرکزی متضاد عناصر کے ٹکراؤ پر منحصر ہے۔

اس لحاظ سے جسے سماج کی عکاسی یا حقیقت کی نقل سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ ایک مقررہ دور میں دو مرکزی طور پر متضاد عناصر کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال ہے جسے اس دور کا مرکزی تضاد قرار دیا جاسکتا ہے جو ارتقا کی کلید ہے اور جس کے اثرات پیداواری رشتوں سے ابھر کر ادب اور کلچر کے مختلف شعبوں میں اور اقدار و تصورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ادب اسی مرکزی

۱. مارکسی نقطہ نظر سے ہر حقیقت لائق عناصر سے عبارت ہے اور ان عناصر میں باہمی تضادات موجود ہوتے ہیں لیکن ان مختلف تضادات کے باوجود ہر دور میں بنیادی تصادم دو مرکزی عناصر ہی کے درمیان ہو جاتا ہے اور یہی مرکزی تصادم ارتقا کا ذریعہ بنتا ہے مثلاً سرمایہ داری میں بنیادی تضاد سرمایہ دار اور مزدوروں کے درمیان ہوتا ہے حالانکہ کئی تضاد مزدوروں اور کسانوں کے درمیان بھی ہوتا ہے۔

تصاد سے پیدا ہونے والی صورت کی عکاسی کرتا ہے اور یہ صورت حال فکر و فلسفے سے لے کر خوراک، پوشاک اور طرزِ رہائش تک سبھی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے لینن کا یہ قول درست ہے کہ ہر عظیم ادیب انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔

لیکن یہ عکاسی مختلف نقاطِ نظر سے کی جاسکتی ہے اور ان نقاطِ نظر میں لازمی طور پر متعلقہ دور کے مرکزی تصادم کی گونج سنائی دیتی ہے چونکہ اس مرکزی تصادم کی نوعیت بنیادی طور پر طبقہ دارانہ ہوتی ہے اس لیے عکاسی کرتے وقت بھی یہی طبقہ دارانہ نقطہ نظر کارفرما ہوتا ہے اسی لیے مارکسی نقطہ نظر سے کسی ایسی حقیقت کا تصور نہیں کیا جاسکتا جو اضافی نہ ہو جو اپنے دور سے متعلق نہ ہو (یا حقیقی معنوں میں ابدی اور ناقابلِ تغیر ہو) اور جسے طبقہ دارانہ نقطہ نظر سے مادہ اقرار دیا جاسکتا ہو، ادب میں جانب داری کا مارکسی مفہوم اسی تصور پر مبنی ہے۔

اس نقطہ نظر سے کسی شاعر یا ادیب کے اپنے دور کی حقیقت کی کامیابی سے عکاسی کر سکنے کا دار و مدار اس کی اپنی تربیت اور بصیرت ہی پر منحصر نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر اس کے دور میں مرکزی تصادات کی نوعیت پر اور اس ادیب کے طبقے کی تاریخی حیثیت پر منحصر ہے اگر کسی دور میں سرمایہ دار طبقہ سماجی ارتقا میں مدد دینے کی صلاحیت کھو نہیں بیٹھا ہے تو اس کے تخلیق کردہ ادب میں مثبت انداز کی گونج اور صحت مند ترقی پسند ادب کا آہنگ سنائی دے گا لیکن اگر وہ ایک ایسے دور میں ہے جب یہی طبقہ تاریخی ارتقا میں مدد ہم پہنچانے کے بجائے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ بننے لگتا ہے تو اس طبقے کے ادیب اور ان کا پیدا کردہ ادب منفی انداز کا مرکز بن جائے گا اور اس طبقے کے ادیبوں کا پیدا کردہ ادب حقیقی توانائی سے محروم ہو کر رہ جائے گا یا ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط، گھٹن اور موت کی تصویر کشی کرے گا۔

نیری ایگلن¹ نے ایلٹ کی نظم 'ویسٹ لینڈ' کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

1. لوکاج کے حوالے سے نیری ایگلن نے لکھا ہے:

whether or not a writer can do this (penetrate through the accidental Phenomenon of social life to disclose the essences of essentials of a condition, selecting and combining them into a total form and fleshing them out in concrete experience depends for Lukas not just on his personal skill but on his position within history. Ibid, P.29

بنیاد اور ڈھانچے کا تعلق

اس کلیے کے تسلیم کرنے کے بعد ادب اور سماج کا باہمی تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے (ادب اوپری ڈھانچے کا حصہ ہے) سماج یعنی پیداواری رشتے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی حیثیتیں متعین کرنے کے بعد ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیا دونوں میں نقل اور اصل کا تعلق ہے جس کی طرف الماطون اور ارسطو اپنے تصور پرستانہ فلسفوں کے مطابق اشارہ کرتے آئے ہیں۔ کیا ادب محض سماجی کوائف کا بیان ہے اور اس کا عکس محض ہے۔ ادب واقعات کو جوں کا توں بیان نہیں کرتا، ادب کی حیثیت کیرے کی سی نہیں ہے کہ جو سامنے ہو اسی کو جوں کا توں پیش کر دے۔^۱ اس کی تصویر اتار کر رکھ دے۔

در اصل حقیقت، مارکسی نقطہ نظر سے برابر تغیر پذیر ہے یہ محض تغیر نہیں بلکہ ارتقا ہے اور اس ارتقا کی بنیاد کسی ایک مخصوص لمحے میں دوسری عناصر کا تصادم ہے لہذا جس شے کو حقیقت کی عکاسی سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ حقیقت لازمی طور پر:

۱. اضافی ہے یعنی ایک مخصوص دور سے اور ایک مخصوص صورت حال تک محدود ہے۔

۲. تغیر پذیر ہے اور ہر لمحے تبدیل ہوتی ہے۔

۳. ارتقا پذیر ہے اور یہ ارتقا دوسری متضاد عناصر کے ٹکراؤ پر منحصر ہے۔

اس لحاظ سے جسے سماج کی عکاسی یا حقیقت کی نقل سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ ایک مقررہ دور میں دوسری^۱ طور پر متضاد عناصر کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال ہے جسے اس دور کا مرکزی تضاد قرار دیا جاسکتا ہے جو ارتقا کی کلید ہے اور جس کے اثرات پیداواری رشتوں سے ابھر کر ادب اور کلچر کے مختلف شعبوں میں اور اقدار و تصورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ادب اسی مرکزی

۱. مارکسی نقطہ نظر سے ہر حقیقت مختلف عناصر سے عبارت ہے اور ان عناصر میں باہمی تضادات موجود ہوتے ہیں لیکن ان مختلف تضادات کے باوجود ہر دور میں بنیادی تضاد دوسری عناصر کے درمیان ہو جاتا ہے اور یہی مرکزی تضاد ارتقا کا ذریعہ بنتا ہے مثلاً سرمایہ دہری میں بنیادی تضاد سرمایہ دار اور مزدوروں کے درمیان ہوتا ہے حالانکہ کئی تضاد مزدوروں اور کسانوں کے درمیان بھی ہوتا ہے۔

تضاد سے پیدا ہونے والی صورت کی عکاسی کرتا ہے اور یہ صورت حال فکر و فلسفے سے لے کر خوراک، پوشاک اور طرزِ رہائش تک سبھی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے لینن کا یہ قول درست ہے کہ ہر عظیم ادیب انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔

لیکن یہ عکاسی مختلف نقاظِ نظر سے کی جاسکتی ہے اور ان نقاظِ نظر میں لازمی طور پر متعلقہ دور کے مرکزی تضاد کی گونج سنائی دیتی ہے چونکہ اس مرکزی تضاد کی نوعیت بنیادی طور پر طبقہ دارانہ ہوتی ہے اس لیے عکاسی کرتے وقت بھی یہی طبقہ دارانہ نقطہ نظر کا دفرہ ہوتا ہے اسی لیے مارکسی نقطہ نظر سے کسی ایسی حقیقت کا تصور نہیں کیا جاسکتا جو اضافی نہ ہو جو اپنے دور سے متعلق نہ ہو (یا حقیقی معنوں میں ابدی اور ناقابلِ تغیر ہو) اور جسے طبقہ دارانہ نقطہ نظر سے ماوراءِ قراویا جاسکتا ہو، ادب میں جانب داری کا مارکسی مفہوم اسی تصور پر مبنی ہے۔

اس نقطہ نظر سے کسی شاعر یا ادیب کے اپنے دور کی حقیقت کی کامیابی سے عکاسی کر سکنے کا دار و مدار اس کی اپنی تربیت اور بصیرت ہی پر منحصر نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر اس کے دور میں مرکزی تضادات کی نوعیت پر اور اس ادیب کے طبقے کی تاریخی حیثیت پر منحصر ہے اگر کسی دور میں سرمایہ دار طبقہ سماجی ارتقا میں مدد دینے کی صلاحیت کھو نہیں بیٹھا ہے تو اس کے تخلیق کردہ ادب میں مثبت اقدار کی گونج اور صحت مند ترقی پسند ادب کا آہنگ سنائی دے گا لیکن اگر وہ ایک ایسے دور میں ہے جب یہی طبقہ تاریخی ارتقا میں مدد بہم پہنچانے کے بجائے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ بننے لگا ہے تو اس طبقے کے ادیب اور ان کا پیدا کردہ ادب منفی اقدار کا مرکز بن جائے گا اور اس طبقے کے لوگوں کا پیدا کردہ ادب حقیقی توانائی سے محروم ہو کر رہ جائے گا یا ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط، گھٹن اور موت کی تصویر کشی کرے گا۔

نیری ایگل ٹن^۱ نے ایلٹ کی لٹرم ویسٹ لینڈ کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

۱. لوکاج کے حوالے سے نیری ایگل ٹن نے لکھا ہے:

whether or not a writer can do this (penetrate through the accidental Phenomenon of social life to disclose the essences of essentials of a condition, selecting and combining them into a total form and fleshing them out in concrete experience depends for Lukas not just on his personal skill but on his position within history. Ibid, P.29

'All of the elements... (the author's class position ideological form and their relations to literary/forms spirituality and philosophy, techniques of literary production aesthetic theory) are directly relevant to the base/structure model what Marxist criticism looks for is the unique conjuncture of these elements which we know as the Wasteland... (It) can indeed be explained as a poem which springs from a crisis of bourgeois ideology but it has no simple correspondence with that crisis or with the political and economic conditions which produced it.' [P.16]

لینن کے نظریہ عکاسی Theory of Reflection کو اسی نقطہ نظر سے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔ بالٹائی کو لینن نے انقلاب روس کا آئینہ قرار دیا لیکن اس سے مراد یہ نہیں تھی کہ انقلاب روس کے واقعات کی عکاسی، بالٹائی کے ناولوں میں جوں کی توں ہوئی ہے بلکہ مراد یہ تھی کہ انقلاب روس کو جنم دینے والے مرکزی تضادات اور ان تضادات سے پیدا ہونے والے تہذیبی اور فکری تضاد کی عکاسی بالٹائی کے یہاں ہوئی ہے۔ ان معنوں میں ادب میں سماج کی عکاسی اور سماجی واقعات کا وقوف اور تعبیر عام وقوف اور عکاسی سے مختلف ہوتی ہے۔

دلادی میر شربنیا کے بقول:

"The most wide spread error, leading to one-sided view of the nature of art is primitive identification of the general principles of cognition with the principles of artistic form. Although form in art is undoubtedly

insparable from its cognitive functions the cognitive
and expressive principles of art are by no means
identical.' [Ibid, P.158]

مارکس، اینگلز اور لینن کے Typicality والے تصور کو بھی اسی پس منظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اینگلز نے لکھا ہے کہ نمائندہ Typical حالات میں نمائندہ Typical کرداروں کو صداقت سے پیش کرنا حقیقت نگاری میں لازمی ہے۔ مارکسیت نے حقیقت کے مرکزی پہلوؤں پر زور دیا ہے۔ لینن نے ترکیف، نالٹائی اور چیخوف کے سلسلے میں کرداروں اور صورت حال کی اسی سماجی طور پر نمائندہ ہونے پر زور دیا ہے۔ اس نمائندہ حیثیت سے لینن کی مراد یہی ہے کہ ادب اپنے دور کے اس مرکزی تضاد کو کس حد تک ادا کرتا ہے، جو جذباتی نقطہ نظر سے ارتقا کا وسیلہ ہے اور یہ مرکزی تضاد چونکہ طبقوں کے درمیان ہوتا ہے لہذا مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ نمائندہ پن سے محض مراد ہے کسی دور کے مرکزی طبقاتی کشمکش کی آئینہ داری، جو ادب اپنے دور کی اس کلیدی کشمکش سے جتنا قریب ہو گا وہ اتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کی عکاسی کرے گا اور اتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کا نمائندہ Typical کہا جائے گا۔

اپنے دور کی کلیدی آویزش سے یہ قربت نظریاتی بصیرت کی بنا پر بھی ہو سکتی ہے اور مخصوص طبقاتی وفاداری اور وابستگی کے باوجود مشاہدے کے کھرے پن اور تجربے کی صداقت کی بنا پر بھی ممکن ہے۔ فرق دونوں صورتوں میں صرف یہ ہوگا کہ پہلی صورت میں نتیجے مشاہدے اور تجربے سے مطابقت رکھتے ہوں گے اور دوسری صورت میں مشاہدے اور تجربات کچھ اور ہوں گے اور نتیجے کچھ اور۔ ادب کی دنیا میں یہ اکثر ہوا ہے کہ فن کار اپنے ناولوں میں ہیرو کسی کردار کو بنانا چاہتا ہے مگر ناول کے کسی دوسرے کردار کو مصنف کے شعوری مقصد کے برخلاف ہیرو سے زیادہ اہمیت، معنویت اور مقبولیت مل جاتی ہے۔ اردو میں اس کی واضح مثال نذیر احمد کے ناول 'توبہ النصوح' میں نصوح اور کلیم (یا مرزا ظاہر دار بیگ) کے کردار ہیں یا پھر 'فسانہ آواز' میں آزاد اور خوجی کے کردار۔ ناول نگار اول الذکر کو اہمیت دینا چاہتا ہے اور حقیقتاً اہمیت مؤخر الذکر کو حاصل ہو جاتی

ہے۔ یہی کیفیت بالراک اور نالسانی کے ناولوں کی ہے۔ ناول نگار کی ہمدردیاں مرتے ہوئے جاگیرداری طبقے کے ساتھ ہیں مگر اس کے باوجود مشاہدے کا کھراپن اور تجربے کی صداقت اسی طبقے کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرتی چلی جاتی ہے اور ان ناولوں کے ذریعے ان طبقوں کو بے نقاب کر کے رکھ دیتی ہے۔

شاعری میں بھی یہی کیفیت ہے۔ اقبال کی شاعری واضح طور پر ان کے اسلامی طرز فکر کی نمائندہ ہے مگر ان کے مشاہدے اور تجربے کی صداقت ان کے فلسفیانہ تضادات اور تناقضات کے باوجود ان کی شاعری کا انقلابی آہنگ ان کے اسلامی نظریات کے مقابلے میں زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس بنا پر اکثر یہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کے نظریاتی موقف کو رد کرنے کے باوجود ہم اس کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہیں اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ اپنے طبقے سے گہری وابستگی اور اس طبقاتی جانب داری کے باوجود شاعر یا ادیب کی دسترس متعلقہ دور کے کلیدی تضاد تک ہو گئی ہے مگر اس کشش میں شاعر اور ادیب نے اپنے طبقاتی مفاد کے مطابق رخ اور رویہ اختیار کیا ہے جو نظام ارتقا کے تقاضوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔

نظریے سے حاصل کی ہوئی بصیرت ادیب کو تجربے اور فکر، مشاہدے اور فن کے ان تضادات سے بچاتی ہے اور اس کے نتائج کو اپنے دور کی سماجی حقیقت سے قریب کرتی ہے لیکن نظریہ، مشاہدے اور تجربے کا بدل نہیں ہے بلکہ مشاہدے اور تجربے کی شیرازہ بندی کر کے اسے ایک نئی سمت اور نئی ترتیب عطا کرتا ہے۔ نظریہ نظردے سکتا ہے مگر یہ نظر حقائق و معارف کو دیکھنے، پرکھنے اور پہچاننے اور انھیں نئی ترتیب دینے میں ہی مدد کر سکتی ہے حقائق و معارف کا بدل نہیں ہو سکتی۔ محض نظریے کے بل پرند ادب کی تخلیق ممکن ہے نہ علم و دانش کی۔ نظریہ تجربے اور مشاہدے کو نئی معنویت بخشتا ہے تجربے اور مشاہدے کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔ ہر دو نظریہ جو اس راہ میں حائل ہو، کٹھ ملائیت اور کنٹرول بن جاتا ہے۔ اس لیے نظریے کی صحت کی ضمانت تاریخی ارتقا کے عمل سے ہوتی ہے اور اس کی صحت کا ثبوت مشاہدے اور تجربے سے ہی ملتا ہے۔ مارکسیت ایسا فلسفہ ہے جس کی بنیاد مادی حقائق کی توثیق پر قائم ہے اور اسی وجہ سے مارکسیت اپنے کو سائنس قرار دیتا

ہے اس اعتبار سے مارکسیٹ کے نزدیک نظریے کی سچائی مشاہدے اور تجربے ہی سے ثابت ہو سکتی ہے اور عمل خود نظریے کی کسوٹی بن جاتا ہے۔

ادب اور تار مخیت

یہاں دو سوالات ابھرتے ہیں ایک ہی دور میں ایک ہی طبقے سے تعلق رکھنے والے اور تقریباً ایک سے حالات سے گزرنے والے دو ادیب جب اپنی نگارشات میں دو مختلف طرز فکر اختیار کرتے ہیں تو اس اختلاف کی جڑیں کہاں تلاش کی جاسکتی ہے۔ غالب اور ذوق لگ بھگ ایک ہی دور کے شاعر تھے دونوں کی وراثت مختلف تھی مگر طبقاتی کردار کم و بیش ایک تھا۔ پھر غالب کی برتری کے اسباب کہاں تلاش کیے جائیں اور اگر وقت کے مرکزی تضاد کی عکاسی فن ہے تو پھر یہ عکاسی دونوں میں یکساں طور پر کیوں نہیں ہوئی۔ دوسرے لفظوں میں اگر سماجی حالات، خیالات اور جذبات کوڈ حائلے ہیں تو ایک دور کے سبھی شاعر اور ادیب کا یکساں ہونا لازمی ہے۔ اس لہجہ کا استدلال صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ مارکسیٹ نے مادے کا جو تصور پیش کیا ہے، اسے پوری طرح سمجھا نہیں گیا اور اس کی بجائے اٹھارہویں صدی کے مادیین کی پیردی میں مادے کی میکا کی تعریف کو قبول کر کے مارکسی تصور پر اسی نقطہ نظر سے تنقید کی گئی ہے۔ مارکسیٹ مادے کو قادر مطلق کا درجہ نہیں دیتی بلکہ حقیقت مادے اور مادے کے رد عمل کے طور پر پیدا ہونے والے انسانی فکر و عمل دونوں سے عبارت مانتی یعنی مارکسیٹ کے نزدیک نہ مادہ مجہول مطلق ہے نہ انسانی ارادہ مجہول مطلق بلکہ ایک طرف مادے میں خود نمو کی قوت موجود ہے اور دوسری طرف انسانی فکر و عمل مادی حالات سے محض متاثر ہوتے ہی نہیں ان حالات کو متاثر کرتے بھی ہیں اس لیے ہم جس حقیقت کا ادراک کرتے ہیں وہ دراصل معروضی حقیقت ہونے کے ساتھ ساتھ موضوعی عنصر سے یکسر خالی نہیں ہوتی۔

اس بحث سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ غالب اور ذوق کے دور کا سماجی ماحول اور مادی

۱۔ اس قسم کے اعتراضات اردو میں کلیم الدین احمد اور حسن عسکری وغیرہ کرتے رہے ہیں۔

* حالات بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود اور دونوں کی طبقاتی وابستگی بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود بصیرت اور عصری آگہی کی گرفت دونوں کے ہاں مختلف ہے۔ اس اختلاف کی جڑیں ان کی شخصیتوں اور ان کی ذاتی بصیرت میں پوشیدہ ہیں اور وہ ذاتی بصیرت پھر فرد کی شخصیت اس کی ابتدائی تربیت، اس کے طبقاتی کردار، اس کے دور کے ماحول سے ملے ہوتی ہے اس نقطہ نظر سے فرد کی نفسیات (حتیٰ کہ اس کا تحت الشعور اور لا شعور بھی) اس کے ماحول، اس کے طبقاتی کردار ہی سے متعین کرتے ہیں، لہذا ماحول کی اذیت تسلیم کرنے سے یہ ہرگز مراد نہیں ہے کہ دوسرے عناصر کی اہمیت سے انکار کی جائے یا ماحول کو بنانے بگاڑنے کے سلسلے میں فرد کی اہمیت تسلیم نہ کی جائے۔ فرد شعوری طور پر اپنے طبقاتی شعور کی سرحدوں سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکتا ہے اور اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہو سکتا ہے لیکن اس کی یہ کوشش اس کے دور کی تاریخی صورت حال کے مطابق ہی ہوگی۔ لیکن خود متوسط طبقے کے فرد تھے لیکن شعوری کوشش سے انھوں نے اپنے کو declares کیا اور اپنے طبقے کے بجائے اپنے دور کے محنت کش طبقے سے ہم آہنگ کر لیا۔

اس طرح جہاں مارکسی تنقید ایک دور اور ایک طبقے کے مختلف فن کاروں کی انفرادیت کی توجہ دے تب جہاں ان کے اپنے دور کے مرکزی تضاد سے قربت یا دوری کے ذریعے کر سکتی ہے وہاں ان مختلف فن کاروں کے افکار، جذبات و تصورات کے درمیان عصری ماحول کی پیدا کردہ مشترک آہنگ کی نشان دہی بھی کر سکتی ہے۔ مارکسی تنقید کسی بھی تجربے کے انفرادی یا فنی عنصر سے منکر نہیں ہے مگر اس پر ضرور اصرار کرتی ہے کہ ہر تجربے کے انفرادی اور فنی عنصر کے ساتھ ساتھ اور خود اس عنصر میں بھی طبقاتی اور عصری عناصر کار فرما رہتے ہیں۔ یعنی ہر وہ تجربہ جسے ہم فنی اور خالص ذاتی سمجھتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اجتماعی بھی ہوتا ہے اور اسی وجہ سے وہ مشترک تجربے یا عصری حیثیت کا جز بنتا ہے دوسرے لوگ اسے اسی وقت سمجھ سکتے ہیں یا اس تجربے میں شریک ہو سکتے ہیں جب

۱۔ کلیدی اجتماعی تجربے سے یہاں سانچ کا وہی basis contradiction مراد ہے جو مارکسی نقطہ نظر سے

شاعر یا ادیب اپنی ذاتی حیثیت کو اپنے دور کے مرکزی تضاد سے پیدا ہونے والی اجتماعی حیثیت کا جز بنانے میں کامیاب ہو جائے یا دوسرے لفظوں میں جو اپنے دور کے کلیدی اجتماعی تجربے کو ذاتی تجربے میں ڈھال لیتا ہے وہی عظمت پاتا ہے اور اس عظمت کے لیے نظریاتی گرفت اور تاریخی لمبے کے ساتھ ساتھ تجربے کی صداقت اور شخصیت کا کھرا پن لازمی ہے اور یہ سب کچھ جہاں ادیب کی اپنی افتاد طبع پر منحصر ہے وہاں اس کی بصیرت کی جامعیت پر بھی منحصر ہے۔

یہیں یہ سوال اٹھتا ہے کہ ادب کو محض اپنے دور سے اگر اتنا گہرا اور قریبی سروکار ہے تو پھر ادب کو اس کے دور کے بعد یا تو ختم ہو جانا چاہیے یا پھر اس کی محض تاریخی حیثیت باقی رہ جانا چاہیے آخر اس کا کیا جواز ہے کہ ایک دور اور اس کے مخصوص پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا شدہ تہذیب کے تقریباً سبھی لوازم ختم ہو جانے پر مدتوں بعد بھی اس سے لطف لیا جاتا ہے اور محض تاریخی نہیں بلکہ کیفیاتی مقبولیت بھی قائم رہتی ہے مثلاً یونانی ڈراموں کو جس دور غلامی کے سماج نے جنم دیا تھا وہ کب کا ختم ہوا مگر صدیوں بعد آج کا صنعتی دور بھی ان ڈراموں سے لطف لیتا ہے اور انھیں فن کے شاہکار تسلیم کرتا ہے۔ آج ان ڈراموں کو محض قدیم یونان کی تاریخ یا اس دور کے جذبات و احساسات کو سمجھنے کے لیے ایک دستاویز کی طرح نہیں پڑھا جاتا بلکہ ایک ایسے فن پارے کی طرح پڑھا اور اسٹج کیا جاتا ہے جو آج بھی جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے ہیں اور جن کی ادبی حیثیت دوا می اور ابدی معلوم ہوتی ہے۔

مگر کسی تنقید کے نکتہ چیں اس مرحلے پر فوراً مدد کس کا ایک اقتباس پیش کرتے ہیں اور اس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مدد کس کلاسیکی ادب کی ابدی مقبولیت کا جواز تلاش نہیں کر سکے۔ اقتباس یہ ہے:

"In case of the arts, it is well known, that certain periods of flowering are out of all proportion to the general development of society, hence also to the material foundation the skeletal structure as it were of its organisation... A man cannot become a child again or be becomes childish. But does he not find joy in the

child's naivete and must he himself not strive to reproduce its truth at a higher stage? Does not the true character of lack epoch come alive in the nature of its children... The greeks were normal children the charm of their art for us is not in contradiction to the under-developed stage of society on which it grew (It) is its result, rather and is a inextricably bound up rather with the fact that the unripe which it arose and could alone rise can never return.' (Introduction to grundisse Harmindsworth, 1973]

مسترٹین اس اقتباس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مارکس یونانی ڈراموں سے آج کی ادبی دلچسپی کی توجیہ صرف یہ کہہ کر پیش کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اسی طرح انسانی تہذیب کو بھی اپنا بچپن عزیز ہے اور یونان کے ادب کو آج کا تہذیب یافتہ انسان انسانی تہذیب کے بچپن کا ادب جان کر اس سے لطف لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس کا اقتباس^۱ سیاق و سباق سے الگ کر کے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ مارکس اس مقام پر اس مسئلے پر گفتگو کر رہے ہیں کہ

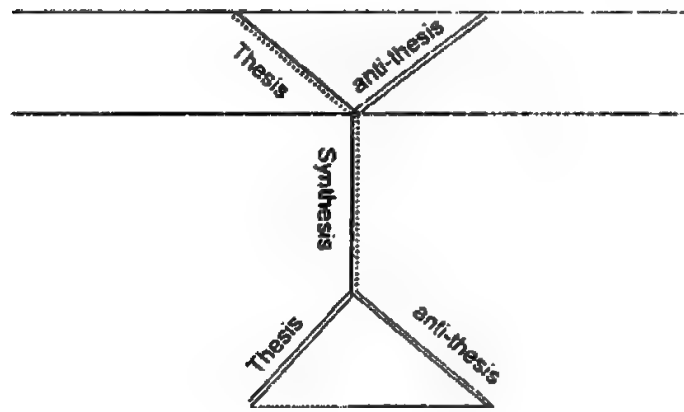
۱۔ پورا اقتباس درج ذیل ہے:

'In case of the arts, it is well know, that certain periods of flowering are out of all proportion to the general development of society, hence also to the material foundation the skeletal structure as it were of its organisation..

For example, the Greeks compared to the modern or also Shakespeare. It is even recognised that certain forms of arts e.g. the epic, can no longer be produced in their world epoch making classical stature as soon as the production of art, as such, begins that is that certain significant forms within the realms of arts are possible only at an undeveloped stage of artistic development.

مادی پیداوار کے طریقوں میں جو ارتقا ہوتا ہے اسی کے مطابق ادب اور فنون لطیفہ میں ارتقا نہیں ہوتا۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ دور قدیم کا ادب قدیم اور فرسودہ ہو جائے اور جدید دور جو صنعتی اعتبار سے زیادہ ترقی یافتہ ہے ادب اور فن میں قدما سے بہت بلند ہو جائے اور کلاسیکی ادب کو پیچھے چھوڑ دے۔ یہاں مارکس کی مراد یہ نہیں ہے کہ فن کے ارتقا کا کوئی تعلق سماجی ارتقا سے نہیں ہے اور یونانی ادب (یا قدیم ادبیات) سے جمالیاتی کیفیت کی توجیہ صرف یہ کی جاسکتی ہے کہ ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اور اسی طرح انسان تہذیب کو بھی اپنے بچپن کا ادب عزیز ہے۔ یہاں مارکس کا کہنا یہ ہے کہ قدیم دور میں جب انسانی سماج جاگیرداری اور صنعتی ارتقا کی منزلوں سے نہیں گزری تھی۔ انسان ایک دوسرے سے قریب تھے اور اس اجتماعی آہنگ سے جو ادب تخلیق ہوا ہے وہ اس ترقی یافتہ سماج کے ادب سے زیادہ توانا اور خوبصورت تھا جس میں طبقات کی تقسیم کے شدید تر ہونے پر انسان سماج سے کٹ کر رہ گیا۔

قدیم ادب کی مقبولیت اور اس کی جمالیاتی کیفیت کے اپنے دور کے بعد باقی رہنے کے اسباب آخر کیا ہیں؟ دراصل ہر دور کا ارتقا اپنے پہلے کے بھی ادوار کے ارتقا کی ایک کڑی ہوتا ہے اور اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے آنے والے دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ماضی کبھی بھی محض فرسودہ اور غیر متعلق نہیں ہوتا اور ماضی کے پورے سرمایہ کو آنے والا دور متعلق اور غیر متعلق میں تقسیم کرتا جاتا ہے۔



اس طرح غور کیا جائے تو جہاں ہر Synthesis میں کچھ نہ کچھ حصہ Thesis کا اور کچھ نہ کچھ Anti-thesis کا ضرور شامل ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر نئے دور کے Thesis اور Anti-thesis دونوں میں پہلے دور کے Thesis اور Anti-thesis سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہے اور یہی تعلق ہے جو ماضی کے کچھ حصے کو حال اور مستقبل میں زندہ رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کا وہ حصہ جو بعد کے دور میں عصرت کا جز بن جاتا ہے، زندہ رہتا ہے اور کلاسیکی ادب کا صرف وہی حصہ زندہ رہتا ہے جو اس عصرت والے جز سے متعلق ہو۔ ہر لمحہ ماضی، حال اور مستقبل کے ذریعے تراشا اور کھنگالا جاتا ہے۔ یہی حال ماضی کے ادب کا بھی ہے۔ ماضی کا ادب پورے کا پورا حال یا مستقبل کے لیے قائل قبول نہیں ہوتا بلکہ ہر دور اپنے عصری تقاضوں کے ماتحت ماضی اور ماضی کے ادب کے کچھ حصے کو اپناتا ہے اور کچھ کو رد کر دیتا ہے اور جس حصے کو اپناتا ہے اس کی اپنے طور پر تعبیر اور توجیہ کرتا ہے اور یہ تعبیر اور توجیہ دراصل نئے دور کی عصری حیثیت اور اس کے اپنے پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے تہذیبی صورت حال کے مطابق کی جاتی ہے ماضی کے زندہ رہنے والے حصے کی ایک خصوصیت یہ ضرور ہوتی ہے کہ وہ اپنے دور کے مرکزی تضاد یا کلیدی کشش سے قریب ترین ہوتا ہے اور اسی لیے مقبول ہوتا ہے کہ ایک دور کا مرکزی تضاد اگلے ادوار کے مرکزی تضاد میں زندہ رہتا ہے اسی لیے ماضی کے ادب العالیہ کا ایک حصہ بھی اگلے ادوار میں ذوق شوق سے پڑھا جاتا ہے کیونکہ وہ حقیقتیں جن کی وہ عکاسی کرتا ہے ارتقا کی نئی منزلوں میں منسوخ نہیں ہوئی ہیں بلکہ تبدیل شدہ شکل میں موجود ہیں۔

مادی جدلیت کے اصول کے مطابق جس طرح عصری حقیقت دو مختلف مرکزی تضادات سے عبارت ہے اسی طرح ماضی بھی ان جدلیاتی عناصر سے خالی نہیں اور ہر لمحہ جدلیاتی عناصر ماضی کی بھی تراش خراش برابر کرتے رہتے ہیں اور اس لحاظ سے ماضی کے ادب العالیہ کے بعض حصوں

۱۔ ادب العالیہ اور ماضی کے ادب کے بارے میں مارکسی مفکرین مختلف مرحلوں سے گزرے ہیں۔ مارکس نے قدیم یونانی ادب کو انسانیت کے بچپن کی یادگار اس لیے قرار دیا کہ اس دور میں اجتماعی آہنگ بنو نہ بکھر نہیں تھا مگر وہی انقلاب کے فوراً بعد کے دونوں 'پرولت کٹ' کی تحریک نے قدیم ادب کو احمق حالیہ طبقوں کی ذراعت قرار دے کر اس سے بدانت کا اظہار کیا اور مستقبل پرست تحریک (نچوچرم) کے نام لیا مشہور انقلابی شاعر میراٹسکی نے قدیم ادب اور فن کو (باقی اگلے صفحہ پر)

میں دلچسپی باقی رہنا اور صدیوں بعد بھی ان کی جمالیاتی کیفیت کا قائم رہنا دراصل اسی شکل اور اسی نوعیت کا نہیں ہوتا جیسا ان ادبی شاہکاروں کے دور میں رہا ہوگا بعد کے ادوار میں ماضی کے ادب کو نئے پیمانوں اور نئی سمیت کے مطابق سمجھا اور پسند کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب العالیہ کے بارے میں ادبی محاکمے کے اصول و معیاروں پر طے ہوں گے۔ ایک یہ کہ ادب العالیہ کے فن پارے اپنے دور کی کن حقیقتوں کے عکاس تھے اور اس دور میں طبقاتی کشمکش میں ارتقا کس حد تک ساتھ دیتے رہے تھے۔ دوسرے آج کے دور میں ان شاہ پاروں کی معنویت آج کی طبقاتی کشمکش میں ارتقائی طاقتوں یا ترقی پسند نظریات و تصورات کی کس حد تک معاون ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بحث ہمیں مختلف ادوار میں تخلیقی عمل اور تخلیقی صورت حال کی طرف لے جاتی ہے ہر دور میں ادب کے سوتے معاشرے کی مختلف جہتوں اور مختلف صورت حال سے پھونکتے ہیں۔ شروع کے ادوار میں خواہ وہ ابتدائی اشتہائیت کا دور ہو یا غلام شاعری دور ہو۔ معاشرے اور فن کار کے درمیان کی ظہور و سبوح نہ تھی۔ ابتدائی اشتہائیت میں پیداوار محدود ہو جانے کی وجہ سے قبیلے کے ہر فرد کا ایک دوسرے پر انحصار تھا شکار کرتے تھے تو سب مل جل کر اگر کھیتی باڑی سے تھوڑا بہت حاصل ہوتا تھا تو سب مل جل کر محنت کرنے سے ملتا تھا۔ آمدورفت کے وسائل کم تھے لہذا باہمی ارتباط بھی زیادہ تھا۔ انفرادی تجربات بھی مشترک ہی سے تھے۔ اس لیے انفرادی نغے میں بھی اجتماعی آہنگ ہی غالب تھا۔ غلام شاعری سماج میں غلاموں کو تہذیب سے خارج کر دیا گیا۔ ان کی تخلیقات کو نہ تحریر کی عزت ملی نہ ادب کا درجہ مگر غلاموں کے علاوہ باقی سبھی افراد ایک دوسرے بڑے سے مربوط اور وابستہ تھے لہذا ادب کا اجتماعی آہنگ برقرار رہا اور اسی لیے انفرادی فن کار اجتماعی کیفیات و تصورات کی آئینہ دار کرنے لگا چونکہ اس دور تک فرد کا رشتہ سماج سے بہت گہرا اور قریبی تھا اسی لیے مارکس نے اسے تہذیب کا بچپن قرار دیا ہے اور اسی لیے انفرادی تخلیقات میں

(گلدستہ سے بیوستہ) اندر آئینہ کش کرنے کا مشورہ دیا جو مشہور فرے زاناکل کو جلاؤ میں ظاہر ہوا لیکن لیمن اور دوسرے مفکرین قدیم ادب کو احماسی طبقے کی جاگیر قرار نہیں دیتے بلکہ اس کے صحت مند حصوں کو انسانی تہذیب کا ورثہ جانتے ہیں۔ اردو تنقید میں اس کی مثال ابتدائی دور میں غزل اور اقبال کے بارے میں اختر حسین رائے پوری اور احمد علی اور شعی زہر مشق کے بارے میں نس راج راج راج کے ردیوں سے دی جاسکتی ہے۔

سماجی آہنگ اور اجتماعی تجربات کی رنگارنگی اور Richness جھلکتی تھی اور اسی بنا پر شاید آج بھی یونانی فن پارے نہ پاوے بھرپور، وسیع، جہدار اور عظیم لگتے ہیں۔

جاگیرداری دور میں یہ باہمی قربت بالکل ختم تو نہیں ہوئی کم ضرور ہو گئی۔ دیہات میں محدود معاشرہ رسل و رسائل کی کمی، زراعت کی ضروریات اور پیداواری رشتوں کی وجہ سے افراد کو ایک دوسرے سے ملنے ملائے رہا اور فرد سماج سے ٹوٹ کر علیحدہ نہیں ہوا۔ اس کی ایک وجہ مشترکہ خاندان بھی تھا۔ اسباب کچھ ہی کیوں نہ ہوں جاگیردارانہ سماج میں گویا ادب کسانوں کے عوامی اور اکثر صورتوں میں زبانی غیر تحریری ادب اور مہذب طبقوں اور جاگیرداروں کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب میں تقسیم ہو گیا۔ یہ معاشرے اور سماج کے ارتقا کی ایک اور منزل تھی اور اس دور کے ادب میں بھی اجتماعی آہنگ باقی رہا۔ لوگ گیت اور لوک کہانیاں ادب کی بنیاد بنیں اور افراد اور سماج کے درمیان ایک نئی نوعیت کا رشتہ قائم ہوا اس دور میں بھی اہم ادبی شاہکار وجود میں آئے اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کا ادب اپنے معاشرے سے بہر حال منسلک اور مربوط رہا۔

سرمایہ داری میں داخل ہوتے ہی ادب میں ایک زبردست تبدیلی آئی۔ یہ تبدیلی معاشرے کی نئی صورت حال اور نئے پیداواری رشتوں کی بنا پر پیدا ہوئی۔ دیہاتوں کے محدود سماج کے دائرے ٹوٹے اور نئے شہر ابھرے اور گاؤں سے زمینی رشتے توڑ کر کسان جوق در جوق شہر میں آکر آباد ہو گئے پھر ان کے گرد دفتروں، صنعتوں، مشینوں اور مصروف شہری زندگی کا جال پھیلا تو وہ معاشرت اور معیشت کے چکر میں مشترکہ خاندان اور اس کی محبتوں اور مردوتوں سے محروم ہو گئے اور دھیرے دھیرے ہر فرد اپنے قبیلے، اپنی چو پالنے اور اپنے پچھٹ سے کٹ کر تنہا رہ گیا۔ شاعر اور ادیب اکیلا رہ گیا اور آہستہ آہستہ اس کے اور اس کے ناظرین و سامعین اور قارئین کے بیچ میں اجارہ داری کی دیواریں حائل ہونے لگیں۔ اب وہ چو پال میں بیٹھ کر اپنے ساتھیوں

1. اس کے بارے میں تفصیلی بحث انگریزی کتاب Origin of family میں ملے گی۔

2. جاگیرداری اور سرمایہ داری ادوار میں انگریزی ادب پر کاغذیں کی کتاب Illusion and Reality میں بحث کی گئی ہے۔

3. فضیل جعفری کا مشہور مصراع ہے 'کھو گئے شہر کے ہنگاموں میں دیہات سرے'۔

کے سامنے نذر سرائیں نہیں ہوتا تھا، نہ اب وہ داستانوں کی محفلیں تھیں جہاں ہجوم کے درمیان قصہ گو قصہ تصنیف کرتا اور سنا جاتا تھا۔ اب شہروں میں اخبار اور رسالے تھے تو وہ اعلیٰ تجارت کے ہاتھوں میں تھے ریڈیو اور ٹیلی ویژن تجارتی وسیلے تھے گویا اب ادیب اہل تجارت کی ملکیت والے رسائل ہی سے اپنے قارئین اور سامعین تک پہنچ سکتا تھا۔ ایک طرف وہ معاشرہ تھا جس کی اجتماعی آگہی شاعر اور ادیب کو نیا فن اور نئی بصیرت دینے کے لیے اور اس سے نئے نئے پانے کے لیے بے قرارتھی اور دوسری طرف شاعر اور ادیب تھا جو شہروں کے ہجوم میں اس طرح تھا تھا کہ فن اور آگہی بخشے والے سارے اجتماعی سرچشمے اس سے چھین رہے تھے اور وہ اپنے غماظین سے کٹ کر اکیلا رہ گیا تھا۔

اس مرحلے پر رک کر ادب کی سماجیاتی اور کاروباری نوعیت^۱ پر غور کر لینا بے محل نہ ہوگا کہ جب تک ابتدائی اشتراکیت کا دور دورہ رہا۔ ادب ایک جذبہ بے اختیار تھا اسے کسی مربی اور سرپرست کی ضرورت نہ تھی پورا قبیلہ اس قسم کے جذبہ بے اختیار کا شکار بھی تھا اور اس کا قدردان بھی، اسی لیے ادب میں اجتماع کی قوت اور رنگ رنگی تھی پھر غلام شاہی دور میں ادب اور فن کی سرپرستی غلاموں کے آقاؤں اور صاحب ثروت امیروں تک محدود ہونے لگی لیکن اس دور میں بھی کیونکہ پورا سماج (غلاموں کے علاوہ) ہر فیصلے میں شریک ہوتا تھا اس لیے سماج سے ادیب کا یہ رشتہ قائم رہا۔ جاگیرداری نظام میں ان رشتوں کی نوعیت بدلی اور ادیب و شاعر اور فن کار کو درباروں و امیروں سے وابستہ ہونا پڑا اور رئیسوں کی ذاتی سرپرستی میں ادب اور فن کا نشوونما ہونے لگا مثلاً ہندوستان میں اکبر اور جہاں گیر کے درباروں یا عبدالرحیم خانخاناں کے

۱. اس موضوع پر ایل ماشرے کی فرانسیسی کتاب کا انگریزی ترجمہ Theory of Literary Production خاص

طور پر مفید ہے۔

۲. اس نقطہ نظر سے غور کیا جائے تو حالی نے جو بیان مقدمہ شعر و شاعری میں کسی مغربی مفکر کے حوالے سے نقل کیا ہے

نہایت یلیغ معلوم ہونے لگتا ہے کہ آرت کی حیثیت بیک لٹرن کی ہے کہ جتنا اندھیرا ہوگا وہی قدر زیادہ رنگ برنگے

کھیل دکھائے گی۔ یہاں اندھیرے سے مراد مصنوعی ترقی کا نہ ہونا یا ابتدائی حالت میں ہونا اور لیا جائے تو یہ بیان بڑی

حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے۔

دیوان خالوں میں شاعروں اور ادیبوں کی سرپرستی ہوئی۔ یہاں یہ پہلو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جاگیرداری دور تک ہر شاعر اور ادیب (کسی دوسرے صنایع یا اہل کمال کی طرح) اپنی تخلیق کو محض کاروبار نہیں جانتا تھا بلکہ اسے فن اور ہنر سمجھتا تھا اور اپنے لیے مایہ امتیاز^۱ و افتخار قرار دیتا تھا۔ شعر مال تجارت نہیں تھا سر مایہ افتخار تھا، کیونکہ ابھی تک ہر تخلیق کی طرح شعر میں بھی فن کار اپنے انفرادی اور ذاتی کمال کا اظہار کرتا چاہتا تھا اور ہر فن پارے کو اپنی ذات کا حصہ اور کمال کا نمونہ جانتا تھا۔

اس بات کو اس طرح سمجھیے کہ جاگیردارانہ دور میں جب دیہات میں رہنے والے چند خاندانوں کے لیے جوتے تیار کرنے والا چار اپنا کام شروع کرتا تھا تو وہ سب خاندانوں کے لیے ایک ہی قسم کے جوتے تیار نہیں کرتا تھا بلکہ ہر خاندان کی ضرورت کے مطابق کام کرتا تھا اور اہل ثروت کے لیے خاص طور پر ایسے جوتے تیار کرتا تھا جن سے اس کے اپنے کمال کا اظہار ہوتا ہو۔ گویا ہر جوڑا اس کے لیے اس کے ذاتی افتخار کا وسیلہ تھا کہ جو دیکھے وہ اس فن کار کی فن کاری کی داد دے لیکن جب یہی صنایع شہر آیا تو اب اسے یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ مشین کا ٹن دبا کر جو کچھ تیار کر رہا ہے وہ کس کے لیے تیار کر رہا ہے پھر اب پورے کا پورا جوتا خود بنا بھی نہیں رہا ہے بلکہ اس کا کام تو بس جوتے کے کسی چھوٹے سے ٹکڑے تک محدود ہے لہذا جب جوتا تیار ہوگا تو اسے صحیح معنوں میں اس کی اپنی ذاتی تخلیق کہا بھی نہیں جاسکے گا۔ پھر جب جوتا بنانا اس کے لیے ذریعہ کمال یا تخلیقی کارنامہ نہیں رہا بلکہ محض ایک ضرورت یا مال تجارت بن کر رہ گیا۔ اب اس کی جگہ سے کہ جوتا اس کی اپنی مرضی اور معیار کے مطابق بنے یا نہ بنے۔ یوں بھی مرضی اور معیار

۱. غالب کو اس کا احساس ہے کہ دولت اور ہنر ساتھ ساتھ نہیں رہتے:

”علمز جاہ بے خبر جاہ و علم بے نیاز لیکن اس کے باوجود قصیدے میں اس قسم کے فقر یہ اشعار نظم کرتے ہیں:

آج مجھ سا نہیں زمانے میں شاعر غزل گو و خوش گفتار

اور یہ روایت محض غالب سے شروع نہیں ہوئی، مرنی اپنے اکثر قصائد میں اس سے کہیں زیادہ فقر و مہملات کے اشعار نظم کرتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ غالب کے ان ہی اشعار کو نثر پرچہ نے اپنے ناول ”توبہ بصوح“ میں کلیم کی زبان سے نقل کر لیا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مطلبی میں بھی شاعر کی اتنا کتنی بیدار تھی۔

بنانے والوں کا نہیں بلکہ کبھی چلانے والے افسران کا ہے اس لیے فن کار اور صنایع کا رشتہ نہ صرف اپنے خریداروں سے ٹوٹ جاتا ہے بلکہ اپنی تخلیق سے بھی ٹوٹ جاتا ہے اب وہ اس کی اپنی ذاتی تخلیق نہیں بلکہ محض ایک کاروباری چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کو مارکس نے alienation یا بیگانگی کے عمل سے تعبیر کیا ہے۔ کیونٹس جی فیسٹو میں بھی اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

’سرمایہ داری نے تمام ساختی جاگیر دارانہ اور آدرش داری رشتوں کا خاتمہ کر ڈالا۔ اس نے بڑی بے رحمی سے ان تمام بندھنوں کو توڑ ڈالا جو انسان کو اپنے سے فطری طور پر برتر انسانوں سے بانڈھتے تھے اور اس نے انسان اور انسان کے درمیان بے ہودہ ذاتی مفاد اور روپے کے بے رحمانہ رشتے کے علاوہ کوئی اور رشتہ باقی نہیں رہنے دیا۔ سرمایہ داری نے ہر اس پیشے کو جواب تک معزز اور قابل احترام سمجھا جاتا تھا اور عزت اور وہ بے درگفتا تھا ہالہ نور سے محروم کر دیا۔ اس نے طبیب، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر، سائنس دان بھی کو اپنا تنخواہ دار آجر بنا دیا۔‘

(1966ء، اینڈیشن، ص 43:44)

ادب سے ادیب کی بیگانگی کی ایک اور وجہ mass media عوامی تریل کے نئے ذرائع نے پیدا کر دی۔ قلم کا چرچا عام ہوا، قلم بنانے کے لیے مختلف شعبوں کے ماہرین کی ضرورت تھی اور چونکہ اس میں پیسے کی کھیت زیادہ تھی، اس لیے صرف ایسی کہانیوں کو قلمبیا جانے لگا، جو کاروباری اعتبار سے نفع بخش ثابت ہو سکیں اور اس بنا پر کسی ایک شخص کی کہانی پر غور کرنے کے لیے اور اس میں کاروباری نقطہ نظر سے اضافہ اور ترمیم کرنے کے لیے پورا شعبہ افسانہ، ڈائریکٹر اور کبھی کبھی ایکٹر بھی مشاورتی جلسوں میں شریک ہونے لگے۔ یوں بھی ہوا کہ کہانی کا خیال کسی ایک کا ہے کہانی کو واقعات اور کرداروں کی شکل میں کسی دوسرے نے ڈھالا اور مکالمے کسی اور نے لکھے، سیر ہو کسی اور نے۔ فرض تخلیق سے مصنف کا ذاتی رشتہ ٹوٹ کر رہ گیا۔

اس 'بیگانگی' نے فن کو تجارت بنا دیا اور فن کار کی انسانیت اور پندار کو دھکا لگا اس 'بیگانگی' سے بچنے کے لیے بعض مصنفین نے اپنے کو دو خانوں میں تقسیم کیا۔ ایک کاروباری شاعر یا ادیب جو قلم کے ذریعے روزی کماتا ہے، دوسرا سچا اور کمر شاعر یا ادیب جو محض اپنے لیے یا اپنے جیسے چند محسن چنے بالیدہ جمالیاتی شعور کے لیے لوگوں کے لیے لکھتا ہے اور اسی سے وہ مفروضہ پیدا ہوا کہ فن خالصتاً ذاتی ہے شاعر اور ادیب جو کچھ لکھتا ہے صرف اپنے لیے لکھتا ہے یا جمالیاتی شعور صرف چند برگزیدہ افراد کو مٹا ہوتا ہے اور عام کاری کا فرض ہے کہ وہ شاعر کی جمالیاتی سطح تک پہنچے اور تخلیق کار کی نجی علامتوں Private symbols رسائی حاصل کرے۔ مشاعرے بے کار ہیں، شاعری صرف تنہائی میں پڑھی جانے کے لیے ہے یا ادب کا زوال ہو چکا ہے اور ادیب ادب کی تخلیق کر کے اپنی شخصیت کی پہچان فراہم کرتا ہے یا انسانیت اور انفرادیت کو کھل دینے والے حالات میں شاعری ایک طلسماتی اثبات ذات یا وسیلہ نجات ہے اس قسم کے تصورات، ادب کے کاروباری ہو جانے اور صنعتی نظام میں نفع خوری کے محور اقتدار بن جانے کی وجہ سے فروغ پاتے ہیں۔

بعض ادیبوں نے اس کا یہ حل نکالا کہ جسے وہ اپنے فن کا بنیادی حصہ سمجھتے تھے اسے کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ آخر الایمان زندگی بھر فلموں سے وابستہ رہے مگر اپنے دور کے اہم شاعر ہونے کے باوجود فلم کے لیے کبھی گانے نہیں لکھے۔ کہانی اور مکالمے لکھتے رہے گویا اپنی شاعری اور اپنے شاعرانہ وجود کو کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ یہی حال مجرد کا ہے زندگی بھر فلموں کے لیے گیت لکھتے رہے لیکن فلم کے لیے لکھے ہوئے ایک مصرعے کو بھی اپنے مجموعہ کلام میں شامل نہیں کیا (سوائے اس غزل کے جو مجموعہ کلام میں پہلے شائع ہوئی اور بعد کو اسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنی فلم 'دسک' میں شامل کر لیا) یہی حال بعض دوسرے شاعروں اور ادیبوں کا بھی ہے۔

یہ بحث ہمیں ادبی سماجیات کے دائرے میں لے جائے گی مگر اتنا ضرور کہنا ہو گا کہ وسائل اظہار کے کاروباری اجارہ داری کے سامنے بے بسی کا مسئلہ مارکسی فن کاروں کے سامنے رہا ہے اور

1. ساحر لدھیانوی نے اسی جذبے کے ماتحت وہ قلم بھی چھی جس کی ابتداء ان مصرعوں سے ہوئی ہے:

میں نے جگمگت ترے پیار کی خاطر لکھے آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں

بريخت اور نجمن نے بعد کو میسر ہے نے اسی بنا پر اس اجارہ داری کو توڑ کر دوسرے عوامی اور پرولتاری
 وسائل اظہار وضع کرنے کی تحریک شروع کیا۔ نجمن نے اس پر زور دیا کہ:

'The revolutionary artists should not uncritically
 accept the existing forces of artistic production but
 should develop and revolutionarise those forces. In
 doing he creates social realations between artist and
 audience he over-comes the contradiction which limits
 artistic forces potentially available to everyone to the
 private property of a few. Eagleton...' P.62

اسی جذبے کے ماتحت چوراہوں پر کھیلے جانے والے ڈرامے وجود میں آئے۔ فیکٹریوں
 کے دروازوں پر پڑھی جانے والی تخلیقات لکھی گئیں۔ یہ مسئلے کا دوسرا پہلو تھا جس نے نہ صرف ادبی
 اصناف کی ہیئت میں تبدیلیاں پیدا کیں بلکہ ایسے نئے وسائل اظہار تخلیق کیے جو کاروباری اجارہ
 داری سے محفوظ ہوں اور سرمایہ داروں کے غلبے سے فکر و فن کو آزاد کر سکیں۔

ادب کے کاروباری پہلو سے قطع نظر سرمایہ داری نظام کے تحت صنعتی معیشت نے
 انسانوں کے درمیان مغایرت اور بیگانگی کی فضا پیدا کر دی۔ جاگیر داری نظام کی خرابیوں کے

1. Bertolt Brecht Against George Lukacs, New Left Review, March/April.... 1974

2. Walter Benjamin on understanding Brecht, 'The author as Brodnee' London, 1973

3. میسرے کی کتاب Theory of Literary Production, London اس سلسلے کی اہم تصنیف ہے اور
 ادبی حیات کے نقطہ نظر سے تخلیق فن پر روشنی ڈالتی ہے۔

4. The Soviet Futurists and Constructivists who went out into the factories
 and collective farms, launching wall newspapers, inspecting reading
 rooms, introducing radio and travelling film shows, reporting to Moscow
 newspapers the theatrical experimenters like Meyerhold, Ervin Piscator
 and Bertold Brecht that hundreds of agitprop, groups who saw theater as
 a direct intervention in the class struggle the endoring achievements of
 these men stand as a living denial of bourgeois criticism's smug
 assumption that art is one thing and propaganda another. Eagleton. P57

باوجود وضع داری، مردوت، مشترکہ خاندان کی رفاقت اور ہنر میں جذبہ افتخار جیسی صفات تھیں۔ سرمایہ داری نے جہاں اونچ نیچ کو ختم کیا اور نسل و خون پر مبنی برتری کے تصورات کو رد کیا وہاں مردوت، وضع داری اور ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شرکت کے احساس کو بھی کچل ڈالا۔ شرافت اور انسانیت کے لبرل تصورات کو بھی ختم کر دیا اور صرف ایک قدر باقی رہ گئی جو دولت پر قائم تھی سبھی رشتوں کا دار و مدار خود غرضی اور حصول دولت پر منحصر قرار پایا اور انسان دولت کمانے کی مشین بن کر زندگی کی اعلیٰ قدروں سے ہی نہیں نشانہ زیت کے احساس تک سے محروم ہو گیا۔

اسی تنہائی اور دم گھونٹ دینے والی تنہائی نے فرد کو جنم دیا اور انفرادیت کی یہی آواز ناول میں سنائی دی۔ ناول کو اسی بنا پر بھی صنعتی دور کا رزمیہ کہا گیا ہے۔ صنعتی دور سے قبل قصے اور داستانیں عام طور پر بادشاہوں اور امیروں کے بارے میں اور اکثر رومانوی اور فوق فطری عناصر سے معمور ہوتی تھیں۔ صنعتی نظام نے عام انسانوں کو ہیرو کا درجہ دیا لیکن یہی فرد جس نے اجتماع میں اپنی شناخت بورژوائی دور کے زمانہ عروج میں پائی تھی اس نظام کے انحطاط کے زمانے میں بیگانگی اور سماجی ارتقا کے دھارے سے کٹ جانے کی بنا پر کٹے کٹے ہو گیا۔ دور اول میں وہ نئی قدروں کا مجاہد اور پرانی فرسودہ اقدار کا بت شکن تھا دوسرے دور میں وہ تمام اعلیٰ اقدار کا ہلکا پوری انسانیت کا نوکر ہو کر رہ گیا۔ وہ اپنی پہچان کھو بیٹھا اس کے چاروں طرف ایسی گھٹن ہے جو اسے کسی بہتر نظام کا خواب تک دیکھنے سے محروم کیے ڈالتی ہے۔ کل کا ہیرو آج کا اینٹی ہیرو بن گیا اور ناول میں یہ ٹوٹا پھوٹا آدمی پوری تہذیب پر حملہ کرتا ہوا اور ارتقا کے پورے سلسلے سے ٹکراتا دکھائی دیتا ہے اس کے اندر ایک انجانا اضطراب ہے اور اسے دور کرنے کے راستے مسدود ہیں یہ گویا اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی اقدار اس کے زمانے سے ہم آہنگ نہیں ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام اب ارتقا کے لیے بہتر اقدار اور بہتر تصورات دینے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے۔

اینگلز نے مناکائسکی کے ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے نام ایک خط میں واضح طور پر

لکھا تھا:

A socialist-based novel fully achieves its purpose... if

by conscientiously describing the real mutual relation
breaking down conventional illusions about them, it
shatters the optimism of the bourgeois world instils
doubt as to the eternal character of the bourgeois
world although the author does not offer any definite
solutions or does not even line up openly on any

particular side... [1885]

لوکاچ نے بورژوا دور میں ٹاول کے ہیرو کی شخصیت کے ٹوٹنے بکھرنے پر زور دیا ہے جو
ادھورا پن عملی زندگی میں عام انسان کو بے قرار کیے ہوئے ہے اسی کی تکمیل کی کوشش بورژوا ٹاول
میں نظر آتی ہے اور اسی کو لوکاچ نے انیسویں صدی کے ٹاول کو اسی بکھری ہوئی ادھوری شخصیت کی
تکمیل کی تلاش قرار دیا تھا اور انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع کے یورپی
حقیقت پسندی کو ٹاول کے لیے مثالی بنا کر پیش کیا تھا گویا لوکاچ کے دور تک آتے آتے فن سے
عموماً اور ٹاول سے خصوصاً سماجی حقیقت کی عکاسی کا مطالبہ کیا جانے لگا اور ٹالسٹائی، ڈکنس اور ٹامس
مان وغیرہ کی طرز کی سماجی عکاسی کو مثالی قرار دیا جانے لگا۔ یہی نہیں لوکاچ نے ایک قدم آگے بڑھا
کراینگلز کے مندرجہ بالا بیان پر اضافہ کر کے فن سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ انحطاط پذیر بورژوا سماج کی
تکھن اور مایوسی کی عکاسی کرنے کے علاوہ اس معاشرے اور نظام اقتدار کی کچھ اس طرح تنقید
کرے کہ اس کے مثبت امکانات کی طرف اشارہ ہو۔

لوکاچ کے اس نظریے کو ٹگمن اور بریخت نے قبول نہیں کیا اور انیسویں صدی کے آخر اور
بیسویں صدی کے شروع کی حقیقت نگاری کے تصور اور سماجی عکاسی کے طریق کار کو ٹاول کا مثالی یا
حتمی طریق کار ماننے سے انکار کر دیا۔ بریخت کا کہنا تھا کہ ہمیں روایتی طرز سے گریز کے لیے اور

1. Alienation effect quoted by Eagleton, P... 145

2. The meaning of contemporary Realism... (1958)

بورژوا دور کی گھٹن لاءیت اور انحطاط کو ظاہر کرنے کے لیے alienation effects کے ذریعے اس معاشرے کو چھٹکانا چاہیے لیکن اس مناقشے کے بارے میں زیادہ تفصیلی بحث کی ضرورت ہے۔

فرد کے سماج سے کٹ جانے اور تخلیقی فن کار کے اجتماعی زندگی کے سوتے خشک ہونے اور اس کے مخاطبین سے اس کے رشتے ٹوٹ جانے کی بنا پر فرد کو اپنے ادھورے پن کا احساس ستانے لگا اور اسی بنا پر فن کی موت کا اعلان کیا جانے لگا۔ مارکسی فکر کا دعویٰ ہے کہ سوشلسٹ سماج ہی فرد کی اس ریزہ ریزہ شخصیت کو دوبارہ تکمیل عطا کر سکتا ہے اور اسے سماج سے پھر سے جوڑ کر اس کی زندگی میں پھر سے استناد اور استحکام واپس لاسکتا ہے۔

سوشلسٹ سماج کے قیام کی جدوجہد میں اس دعوے کو دلیل سے ثابت کرنے کا مرحلہ آیا۔ 1917 کے انقلاب روس سے کچھ قبل ہی ایسے فن کار ابھرنے لگے تھے جو بورژوا نظام فکر کو لٹا رہے تھے اور پروتاریت سے اپنے لگرو فن کے رشتے مضبوط کرنے کے خواہش مند تھے۔ شروع کے دور میں رومانیت کا غلبہ رہا مگر اس رومانی جوش و خروش میں انقلاب کے نئے، سوشلزم کی فتح کے گیت اور محنت کشوں، کسانوں اور مزدوروں سے دشمنی اور جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔ الیگزینڈر بلاک اور ایندري نیلی (Alexander Blok, Andrei Bely) روس میں علامت نگاری کے نمائندے ہیں لیکن ان کی رومانوی علامت نگاری مرعضانہ نہیں انقلابی آہنگ سے معمور ہے۔ بلاک نے ایک جگہ لکھا ہے:

'...Genuine romanticism was not divorced from life it was on the contrary filled with an eager striving towards life which open up before it in the night of a view and profound feeling...'

لنین نے اکتوبر کے فوراً بعد نئی اقتصادی پالیسی NEP کے دور میں نری برتی۔ اسی دور میں جہاں رومانی آہنگ کے ساتھ مایکافسکی اور بلاک جیسے شاعر ابھرے جنہوں نے روسی

انقلاب میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈنے کی کوشش کی وہاں فوجیزم (futurism) مستقبل پرستی اور proletcult پرولتاری ادب کی تحریکیں بھی ابھریں۔ مستقبل پرستوں کا رخ رومانیٹ کی ماضی پرستی کے برخلاف مستقبل کی طرف تھا اور پرانے اداروں، روایتوں، فنی سانچوں اور ادبی اسالیب کے برخلاف بغاوت ان کا مزاج تھی اور وہ مشینی اور صنعتی دور کی دوسری چیزوں میں فنی آسودگی اور احساس جمال تلاش کرتے تھے۔ شور گرد جنگ، حرکت عمل، مشینی رفتار اور انرجی کے مختلف مظاہر میں انھیں زندگی، حسن اور عظمت نظر آتی تھی۔¹ مستقبل پسندوں کا کہنا یہ تھا کہ فن کو صنعتی تبدیلیوں کا ساتھ دینا چاہیے اور مشینی دور کے بخشنے ہوئے استعارے اور علامت کو برتنا چاہیے اور فطری مناظر اور جاگیر دارانہ نظام کے مظاہر کے بجائے صنعتی دور کی ماحولی اور مشینی رفتار اور اس کے دیے ہوئے طرز زندگی کی خوب صورتی سے اثر قبول کرنا چاہیے۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری قرار دیا گیا کہ پرانے دور کے جاگیر داری، دنیا نویسی اور اس کی تہذیبی وراثت سے بھی دامن بچایا جائے۔

اکتوبر انقلاب کے بعد پرولتاری ادب کا نعرہ بھی بڑے زور شور سے ابھرا۔ بگ ڈانوف اور بعض دوسرے ادیبوں نے اس پر زور دیا کہ پرانا ادب تمام تر احمقانہ طبقوں کا ادب ہے اس لیے اسے رد کر کے نئے طبقاتی شعور سے رشتہ جوڑنا چاہیے اور یہ نیا طبقہ محنت کش عوام کا وہ طبقہ ہے جسے پرولتاریٹ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ پرولتاریٹ کی تہذیب کو اعلیٰ طبقے نے کبھی کوئی درجہ نہیں دیا۔ اسی طرح عوامی ادب کو ادب کے دائرے سے خارج سمجھا گیا اس لیے اب ضرورت ہے کہ پرولتاری ادب اور پرولتاری تہذیب کو اولیت دی جائے اور ماضی کے ادب اور تہذیب

1. Alexander Blok, Collected Works, Vol. 12, Moscow, 19

Quoted in V. Schchrbina Lenin and problems of literature (Progress Moscow), P.305

Influenced by Niet...che and somewhat resembling. Walt Whitman they found inspiration and beauty in 'Wealth and the wealth-building machinery of industry motion as the expression of energy noise, dust (and) war 'World Literature by Buckener E. Tranwich Barnes and Noble, New York... 19-5, P.34

سے رشتہ توڑ لیا جائے جو پرانے استحصالی طبقوں کی یادگار ہے۔ اس لیے اسی تصور کے پیش نظر پردھاری ادب کے فروغ کے لیے مزدوروں اور محنت کشوں کی بستیوں کی طرف ادیبوں نے رخ کیا۔ عوامی ادب کی تردید کے لیے اور عوامی تہذیب کے موزوں سرچشموں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مختلف منڈلیاں بنائی گئیں اور عوامی رابطوں کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے گئے۔ پردھاری ادب کے علم برداروں نے ادب اور فن کے بارے میں مندرجہ ذیل رویے اپنائے:

1. قدیم کا مستحکم اڑانا
2. دوسرے دبستانوں اور میلانات کی کسی بھی قسم کی خوبی کا انکار
3. ادبی اور تصوراتی اجارہ داری کا دعویٰ
4. ابدیت کا دعویٰ
5. غیر معمولی ذہانت اور چالاکی سے بھڑکیلی اصطلاحوں کا استعمال
6. عظمت کا دعویٰ
7. وقتی پن اور ہنگامی انداز
8. سطحی اور بر خود غلط انداز میں اجتہاد کا دعویٰ
9. تصنع اور بناوٹی پن

1. اردو ادب میں اس قسم کی کوششیں 1936 میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام کے فوراً بعد ہوئیں۔ اختر حسین رائے پوری کی ادب اور انقلاب کورا محمد علی کے مضامین میں غزل گو جاگیر داری دور کی یادگار قرار دے کر معتبہ نمبر لایا گیا اور اقبال میں فاشزم کے عناصر تلاش کیے گئے۔ 1953 کے لگ بھگ نرس راج راج نے مشہور عشق پر سخت تنقید کی جو شاہرہ دہلی میں شائع ہوئی اور اس مشہور کو جاگیر دارانہ تہذیب کے زوال آئندہ اور عیاش مزاج عناصر کی نشانی قرار دیا جس کا جواب سجاد ظہیر نے جیل سے لکھا اور کسی فرضی نام سے شائع ہوا۔ اس طرح دلتی جون پوری نے 1954 کے لگ بھگ شاہرہ دہلی میں عوامی ادب کی بحث چھیڑی جس میں عوامی بولیوں میں تخلیق کیے جانے والے ادب کی عوامی نمبر لایا گیا۔ یہ سب مثالیں بائیس ہزار کی اس انتہا پسندی کی ہیں جو پرولت کھٹ میں ظاہر ہوا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سوشلسٹ ادب یا لکچر یا محنت کشوں کی رہبری میں بننے والا ادب یا لکچر اپنے سے قبل دلت ادبیات اور تہذیبوں سے رشتہ توڑتا نہیں بلکہ تہذیبی اور تاریخی تسلسل کو یادہ ارفع سطح پر اپناتا اور فروغ دیتا ہے۔

مستقبلیت اور پراگشکٹ کی تحریکیں دوسری انتہا پر نظر آتی ہیں۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ ہر دور کا ادب لازمی طور پر طبقہ واری ادب رہا ہے اور ظاہر ہے کہ استحصال کرنے والے طبقے نے ہی تہذیب و تمدن کے مختلف شعبوں کی طرح ادب اور آرٹ میں بھی اپنی سہولت کے مطابق نظام اقتدار نافذ کیا اور اپنی اقتدار کو رائج کرنے والا ادب پیدا کیا اور اس کی سرپرستی کی۔ اب جب کہ مظلوم طبقے استحصال کرنے والے جاگیرداری اور سرمایہ داری طبقوں کی ساری شعبہ گری کو پہچان گئے ہیں اور اپنے پرانے آکاؤں کے بھی جوے اتار پھینک رہے ہیں۔ پرانے استحصالی دور میں پیدا شدہ ادب کی بھی ساری کرتب بازی اور شعبہ گری سے نجات پالینا ضروری ہے۔ پرانے اقتدار اور تصورات، پرانے آورش اور پرانی تشبیہیں، استعارے، امیجری اور لہجے سب کے سب تبدیل کر کے نئی علامتوں، نئے استعاروں، نئی فضا اور نئے لہجے کو اپنانا ضروری ہے اور یہ سب چیزیں قدیم ادبی روایات سے اخذ کرنے کے بجائے پر دلاری دور سے لینی چاہئیں یعنی ان سبھی لوازم پر کسان مزدور اور محنت کش عوام کے طبقاتی کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔ زلف محبوب کی جگہ چینیوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں کے بادل، محفل طرب کے شیشہ و سیو کی جگہ کسان کے ہل اور مزدور کی ہنسیا کی جگہ گاہٹ سے استعارے اور امیجری حاصل کرنا چاہیے یہی کیفیت موضوعات اور احساسات کی ہے۔ ادب کی پوری فضا مزدوروں اور کسانوں کے کلچر میں ڈوبی ہوئی چاہیے۔ اس تبدیلی کے جوش میں انھوں نے پرانے کلاسیکی ادب کو انحطاط پذیر اور استحصالی طبقے کا ادب قرار دے کر اسے ضائع کرنے کا مشورہ دیا اور اس سے مکمل گریز اور احتراز کا اعلان کیا۔

اس انتہا پسندانہ جوش میں انھوں نے مارکسی نقطہ نظر کے طبقاتی رویے کو تو اپنا لیا مگر یہ بھلا دیا کہ انسانی سماج کے مختلف ادوار مختلف طبقوں کے زیر اقتدار رہے ہیں اور ان طبقوں نے زیر دستوں کا استحصال بھی کیا ہے مگر خود ان طبقوں کا عروج بھی تاریخی ارتقا کا لازمی نتیجہ ہے اور انھوں نے تاریخی رول ادا کیا ہے ان کے ذریعے انسانی تہذیب آگے بڑھی ہے اور ان کے ادب، ان کے اقتدار و افکار، ان کے تاریخی اعمال میں جہاں استحصالی عناصر موجود ہیں وہاں ایسے عناصر بھی ہیں جو پوری تاریخ عالم اور پوری انسانی تہذیب کا حصہ ہیں یعنی مستقبلیت اور پراگشکٹ نے

روایت کی طرف جدلیاتی رویہ اپنانے سے گریز کیا اور روایت کے محض استحصالی حصے پر زور دے کر اس سے قطع تعلق کا مشورہ دینے لگے۔ مارکس اور اینگلز نے کیونسٹ مینی فیسٹو تک میں استحصالی طبقوں کے اس دہرے رویے کو واضح کیا ہے اور ان طبقوں کی تمام تباہ کاریوں کے باوجود... انسانیت کی تاریخ اور عالمی تہذیب کو ان کی دین کا ذکر ضروری سمجھا ہے۔ غلاموں کی تجارت کے دور نے جہاں بے پناہ ظلم اور بے پناہ استحصالی کو جائز رکھا وہاں اس نے گو تھک طرز تعمیر اور یونانی ڈراموں کو بھی جنم دیا۔ تاریخ کی مادی جدلیات کا رویہ یہی ہو سکتا ہے کہ ان طبقوں کے استحصالی جرائم کو رد کر کے ان طبقوں کی ایسے تاریخ ساز کارناموں کو اپنایا جائے جو پوری عالمی تہذیب کو آگے بڑھانے میں کام آئے ہیں اسی بنا پر لینن نے کہا تھا کہ پروتاری طبقہ انسانی تاریخ کی بہترین روایات کا امانت دار ہے۔ اس نقطہ نظر سے پروٹارکٹ اور مستقبلیت دونوں کے موقف کو انتہا پسندانہ قرار دیا گیا۔ ۱۷ ستمبر کے 'پراودا' میں نظریاتی محاذ پر کے عنوان سے پروٹارکٹ کے علم بردار پلٹ نی یوف نے نئی ادبی تحریک کا 'اہم ترین مقصد' پروتاری طبقے کے طبقاتی کچھر کی تخلیق قرار دیا تھا لینن نے اس کے حاشیے پر 'واہ۔ واہ' کے الفاظ طرزیہ طور پر لکھے۔ آگے چل کر اسی مقالے میں پلٹ نی یوف نے لکھا تھا کہ 'پروتاری عناصری سے سرانجام پاسکتا ہے۔ ایسے سائنس دان، فن کار، انجینئر وغیرہ جو پروتاری طبقے سے ابھرے ہوں یہاں بھی لینن نے لفظ صرف کے نیچے لکیر کھینچی ہے اور اسے تنگ نظر انتہا پسندانہ نقطہ نظر قرار دے کر محض افسانہ طرازی کے الفاظ حاشیے پر لکھ دیے ہیں۔ اسی مضمون کے بارے میں بخارن کے نام ایک خط میں لینن نے لکھا کہ 'پلٹ نی یوف کے مضمون کی شکل میں احقانہ باتیں چھاپنے سے کیا حاصل ہے۔ پلٹ نی یوف عالمانہ اور فیشن اہل لفظوں کے سہارے بہت دون کی لیتا ہے... اسے نہ صرف پروتاری سائنس کی تعلیم حاصل کرنا چاہیے بلکہ اس کے لیے پہلے تو تعلیم ہی حاصل کرنا ضروری ہے... یہ تو تاریخی مادیت کا سراسر بطلان ہے۔' (مسز چٹا، ص 336 و 337)

پروٹارکٹ کے ادیبوں کے چار بنیادی نظریے تھے:

پہلا یہ تھا کہ چونکہ ہر ادیب بنیادی طور پر طبقاتی ادیب ہوتا ہے لہذا ضرورت ہے کہ نئے

دور کا ادب پر دلتاری طبقے کا پیدا کردہ ادب ہو یعنی مزدوروں، کسانوں اور محنت کشوں کا طبقاتی ادب انھیں کی صفوں سے ابھرنے والے ادیب پیش کر سکیں گے۔ اس قسم کے پر دلتاری ادب پر پر دلتاری طبقے کے کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔

دوسرا مسئلہ کلاسیکی اور قدیم ادب کے بارے میں رویے کا تھا، پرولتکلٹ اور مستقبلیت دونوں طرز فکر سے تعلق رکھنے والے ادیبوں کا فیصلہ یہ تھا کہ سوشلسٹ عہد سے پہلے کا ادب لوٹ مار کرنے والے جاگیردار یا سرمایہ داری طبقوں کا ادب تھا اور اس لحاظ سے اس کی تشکیل و تعمیر میں لازمی طور پر استحصالی عناصر مضمر ہیں اس قسم کے ادب اور اس کی سبھی وراثتوں سے گریز لازم ہے۔

تیسرا مسئلہ ادب کی واقعاتی جہت کا تھا ان گروہوں کا کہنا تھا کہ انقلابی ادب کو لازمی طور پر واقعات کے بیان پر مبنی ہونا چاہیے اور اس کی حیثیت بنیادی طور پر اور کھلے بندوں افادہ کی ہونا چاہیے جس کی بنیاد پر ایجنڈا گرہن اور احتجاجی اور ہنگامی ڈرامے پیش کرنے والے یا اس قسم کے موقعوں پر افسانے یا نظمیں سنانے والے گروہ پیدا ہوئے۔ پرولتکلٹ کا کہنا تھا کہ جاگیرداری اور سرمایہ داری دور میں ادب کو سماج سے الگ کر دیا گیا تھا اور ادب لب و لہجے، موضوع اور انداز بیان، روزمرہ کی زبان اور عام واقعاتی بیانیہ پیرایے اور افادیت سے دور ہو گیا تھا۔ انقلابی ادب پھر سے عام زندگی میں ضم ہو جائے گا۔ بگ دانوف نے سوشلسٹ سماج میں ادب کے انضمام کا نظریہ وضع کیا اور اس کی تکمیل کے لیے ادبی زبان کو ہر قسم کی فنی لطافتوں اور نفاستوں سے دور کر کے اسے تبلیغی طور پر بیان کرنے پر زور دیا۔ ولادیمیر شرشچانے لکھا ہے:

'The proletkult journals probtraskya kultura (proletarian culture) and Gorn perpagated Bogdanov's old theory on the in invitability of art withering away in a socialist society, which he had developed in the

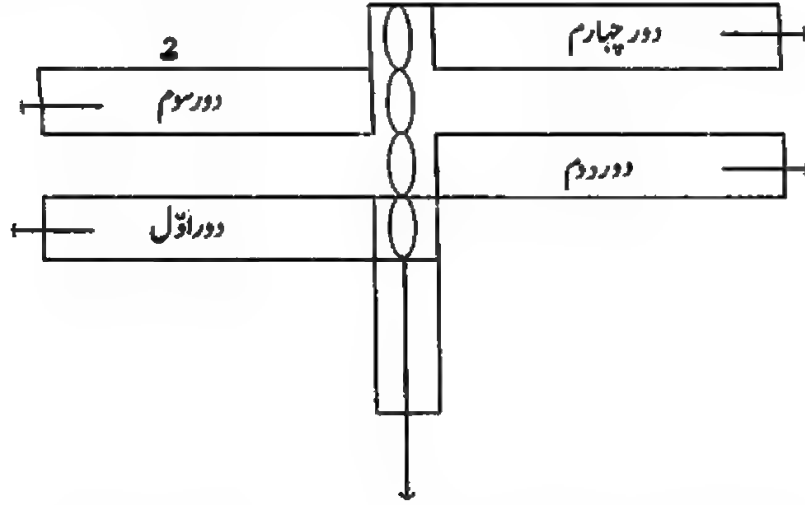
period of reaction and now presented as the latest achievement of revolutionary thought in a great many versions.

'It was with this aim of dissolving art in everyday life i.e. especially of destroying it that the futurists and members of L.E.F. put forward their programme of contrasting to use their terminology propagand to the depiction of everyday life the business like processing of words to lyricism the adventure story to belle letters the newspaper satire and propaganda literature to generalisation and ¹ production movement to emotional experience.' P. 338

ظاہر ہے کہ یہاں فن کا صرف میکا کی حد تک طبقاتی تصور پیش نظر رکھا گیا ہے اور اسے فراموش کر دیا گیا ہے کہ ہر طبقہ برسرِ اقتدار آتے ہی جہاں اپنی طبقاتی ضرورتوں اور مصلحتوں کو پورا کرتا ہے وہاں لازمی طور پر اپنا تاریخی فریضہ بھی ادا کرتا ہے۔ ہر دور اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے اور تاریخی توازن اور تسلسل کی ایک کڑی بھی ہے اس لیے ہر دور کی ہنگامی اور طبقاتی امتیازات کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخی شیزازہ بندی بھی قائم ہے اور اس اعتبار سے ایک نظام اپنی ورثیتیں دوسرے دور تک منتقل کرتا رہتا ہے۔

1. اس نکتے کو پلٹنی یوف نے اس طرح بیان کیا ہے کہ ہوائی جہاز کی خوب صورتی اس وجہ سے نہیں ہوئی کہ اسے جان بوجھ کر خوب صورت بنایا گیا ہے بلکہ اس وجہ سے ہے کہ پرواز میں آسانی پیدا ہو (یعنی خوب صورتی افادیت میں مندر ہے)۔ نئی دنیا میں فنون لطیفہ لازمی طور پر اپنی پیداوار کے اعتبار سے افادی ہوں گے یا ان کا وجود ہی ختم ہو جائے

چوتھا اہم مسئلہ فرد اور اجتماع کا ہے۔ پروتھکٹ¹ اور مستقبلیت کے حامیوں کا مطالبہ تھا



کہ انفرادی شخصیت کی جگہ خیالات و اقدار کی تعیم پر زور دیا جائے جن کی نمائندگی ہیرو کرتا ہے یعنی تخلیق میں اہمیت داخلی احساس یا فرد یا ہیرو کی نہیں ہے بلکہ وہ محض نظریات و اقدار کے اجتماعی نمائندے ہیں اس سلسلے میں بھی کردار کی انفرادی حیثیت اور امتیازی اہمیت کے بارے میں مارکسی تنقید کا نقطہ نظر کسی قدر مختلف رہا۔ وی اسکیٹر ٹچی کوف نے اپنے مقالے میں اسے 'to a reveal' 'what is universal in the realm of the uniquely individual' فرد کے انوکھے پن میں تعیم کا انکشاف قرار دیا ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

'In life each and every character exists as a separate

entity in art the individual character acquires the traits

1 Grossman, Roshchin 'The Social plan of futurisim, L.E.F. No. 4, 1923, P. 1

122. (in Russian) 362

2. اس نقشے میں مختلف ادوار کی طبقاتی سمت مختلف ہونے کے باوجود تاریخی ارتقا میں ان کے باہمی ربط اور ان کی شراذہ بندی کو ظاہر کیا گیا ہے۔۔۔ کے ذریعہ تسلسل واضح کر دیا گیا ہے۔ شریچانے اسی تسلسل کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے: Continuity of progressive traditions is a necessary law of artistic

development, P. 353

of a type and becomes a typical character. The typical character is always the artist.' creation his generalisation of life's variety and of the wealth of individual human traits his blend of reality and creative thought the fruit of his artistic imagination.'

اس طرح اشتراک حقیقت پسندی کے نقطہ نظر میں ٹائپ پر زور تو ہے مگر کردار کی اپنی انفرادی اور امتیازی خصوصیات کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔

اس سلسلے کا آخری نکتہ ایسی تشبیہوں، استعاروں اور فنی نفاستوں اور لطافتوں سے متعلق ہے جن کے خلاف مستقبلیت اور پراگمٹکٹ دونوں نے جاگیر دارانہ اور سرمایہ دارانہ کے الفاظ استعمال کر کے فیصلہ دے دیا تھا اور انھیں ادب سے خارج کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ مثلاً تعزیر کی رنگینی اور امجری کی لطافت یا تشبیہوں، استعاروں کے قدیم کلاسیکی دروبست کو انھوں نے یکسر جاگیر دارانہ تصنع قرار دے کر ان سے پرہیز کرنے کا مشورہ دیا اور اس کے برخلاف ایسے ادب کی ترویج کی کوشش کی جو اس قسم کی سجاوٹ سے عاری ہو اور جو عام زندگی اور عوامی زندگی میں پوری طرح ضم ہو جائے۔

اس سے یہ واضح ہو گا کہ مارکسی فکر کے بعض عناصر کو سوریلزم (مورلیٹ، امجزم) (تاثریت) اور مکھیت کی تحریکوں نے قبول کیا اور بعض کو رد کر دیا۔ وہ جدلیاتی مادیت کے نظریے کو تسلیم کرتے ہیں۔ خیال پر مادے کی اولیت مانتے ہیں اور خیال میں تمام تبدیلیوں کو مادی تبدیلیوں کا نتیجہ تسلیم کرتے ہیں۔ یہی نہیں وہ مادے کو ہر لمحہ تغیر پذیر بھی سمجھتے ہیں اور ان تمام تبدیلیوں کا سرچشمہ پیداواری ذرائع اور پیداواری رشتوں کی باہمی کشش کو تسلیم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ تمام افکار و اقدار کی تہہ میں طبقہ داری کشش کو جاری و ساری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ ہر سماجی تبدیلی (اور اس کے نتیجے کے طور پر پیدا ہونے والی فکر و احساس کی تبدیلی) میں مرکزی اہمیت اقتصادی کشش اور طبقہ داری آویزش کو حاصل ہے گو دوسرے اہم عناصر کو بھی نظر انداز نہیں

کیا جاسکتا۔

اسی کے ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ موضوعات، نفس مضمون اور اسلوب بیان کی سطحوں پر جدلیاتی مادیت کا اطلاق مارکسی تنقید کے بعض رہبروں نے غلط طریقے پر کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اقتصادی بنیادوں پر جاری کشمکش کے محض ظاہری پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور آرٹ کو ظاہری اشیاء اور واقعات اور مرئی حادثات کا آئینہ دار سمجھ لیا گیا اور آرٹ سے خارج کے ہنگامی واقعات کی تصویر کشی کی توقع کی جانے لگی جب کہ خود جدلیاتی مادیت کے مارکسی اصول کے تحت ادب افکار و اقدار کی غیر مرئی اور لطیف سطحوں پر سماجی حقائق کی ترجمانی کرتا ہے۔ برٹن نے اپنے مقالے میں لکھا ہے:

'We deny that the art of a period can consist of an imitation of its external trapping we therefore reject as erroneous the conception of Socialist realism 'which is in flagrant contradiction with the Marxist teaching 'The more the (political) opinions of the author remain hidden' Engels wrote in April 1888 to Miss Horkness 'The better it is for the work of art.'

Above all we expressly appose the view that it is impossible to create a work of art or even any useful work by expressing only the manifest content of an age. On the contrary Surrealism proposes to express its latent content.'

مختصر یہ کہ سوریلزم یا مکعبیت دونوں کو افکار و اقدار میں مادی جدلیت کے مطابق طبقہ داری کشمکش اور اقتصادی ڈھانچے کی کارفرمائی کی مرکزیت سے انکار نہیں مگر وہ اس عمل کو فوری

حقیقتوں کا نہ تو محض 'ظاہری' اظہار سمجھتے ہیں نہ 'براہ راست' اظہار۔ ان کے نزدیک مادی جدلیت کا مارکسی نظریہ بورژوائی دور کی خارجی جبریت کے خلاف بغاوت کا علم بردار ہے اور یہ بغاوت اس نام نہاد 'حقیقت پسندی' کے خلاف بھی ہے جس نے آرٹ کو محض خارجی حقائق کا طبقہ دارانہ عکاسی کا غلام بنادیا تھا اور اس براہ راست اسلوب اور Mass media کے انداز بیان کی بھی مخالف ہے جو بورژوائی سماج نے ادب اور آرٹ کو اس کے صحیح سرچشمے اور مخاطب عوام سے دور کر کے اس پر لاد دیا ہے گویا ان کے نزدیک بورژوا دور میں ادب اور آرٹ لازمی طور پر ٹوٹی بکھرتی ہوئی بورژوا سماج کے تشخّص اور بکھراؤ سے متاثر ہوتے ہیں اور یہ تاثر موضوعات اور فکر و احساس کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور انداز بیان اور اسلوب کی سطح پر بھی۔ چنانچہ سوشلسٹ ریلزم یا اشتراکی حقیقت نگاری جس نظریاتی ابلاغ یا خارج کی تصویر کشی اور براہ راست انداز بیان کا مطالبہ کرتی ہے وہ ان کے نزدیک مارکسی نظریے کے منافی ہے۔

اس کے بعد سوریلزم اور جدلیت کے نام پر چلنے والی ان تحریکوں کے موقف پر بھی غور کرنا ضروری ہے جنہوں نے مکمل طور پر مارکسی نقطہ نظر کو رد نہیں کیا مگر اس میں بعض نئی فکری اور فنی گنجائش پیدا کرنے کی کوششیں کیں۔ مثلاً مستقبلیت نے ایسی امیجری، ایسی تشبیہوں اور استعاروں اور ایسے موضوعات اور مضامین کا تصور پیش کیا جس پر محنت کش طبقے کی زندگی کی مہر لگی ہو اور جس میں صنعتی زندگی کی نشانیاں سموئی جاسکیں۔

پروٹکسٹ اور مستقبلیت تو طبقہ واری کلچر کی امتیازی خصوصیات پر زور دے کر ادب کو ہنگامی، واقعاتی، بیانیہ اور افادی بنانے پر زور دے رہے تھے لیکن جدلیت کے نام پر چلنے والی بعد کی تحریکوں نے اور خود بعض سوشلسٹ اور مارکسی مصنفین نے بھی اس مسئلے کے دوسرے رخ کو پیش کیا۔ ہر برٹ ریڈ نے اپنی مرتبہ کتاب 'سوریلزم' میں لکھا، ہم اس تصور کو رد کرتے ہیں کہ کوئی فن پارہ شعوری طور پر تخلیق کیا جاسکتا ہے۔ اندر سے برٹن نے اسی کتاب میں اپنے مضمون میں Manifest content ظاہری صورت کے بجائے latent content مضمر صورت پر زور دیا۔ واضح رہے کہ برٹن مارکسی نظریات کا قائل ہے لیکن اس کے نزدیک ادب یا فن خارج کا بیان یا

ظاہری واقعات کی ظاہری عکاسی نہیں کرتے البتہ واقعات اور ظاہری پہلوؤں کی عکاسی کے بجائے ان میں چھپی ہوئی اقدار کی اور ان کے پیچھے کارفرما طبقاتی کشش سے ترتیب پائی ہوئی حسیّت کی عکاسی کرتی ہیں اس طرح پروٹکلٹ اور مستقبلیت کے برخلاف ان تحریکوں نے تنقیدی نقطہ نظر سے نیا رویہ اختیار کیا یعنی ادب بنیادی طور پر طبقاتی کشش سے پیدا ہونے والی حسیّت کا اظہار تو ہوتا ہے مگر اس حسیّت کا برملا اور براہ راست اظہار ضروری نہیں کیونکہ خود اپنے نگار نے لکھا ہے کہ ادیب کی (سیاسی) رائیں جتنی پوشیدہ ہوں گی اتنی ہی فن پارے کے لیے بہتر ہوگا۔ اس لحاظ سے ادب نہ خارجی واقعات کا بیان ہے نہ سماجی حقائق کی عکاسی، البتہ وہ سماج کی اس حسیّت کو جو طبقاتی آویزش سے پیدا ہوتی ہے اپنے طور پر جذب کرتا ہے اور اس کا اظہار اپنے طور پر کرتا ہے۔ اسی بات کو اس انداز میں بھی کہا گیا ہے:

'Art is a form of human activity which reflects
surrounding reality in a specific form (Artistic images)
from the view point of a social and aesthetic ideal.'¹

اسی خیال کو بریخت نے اس طرح ظاہر کیا ہے کہ اگر آرٹ سماج کی آئینہ داری کرتا ہے تو یہ آئینہ داری خاص قسم کے آئینوں کے ذریعے انجام پاتی ہے۔²

پروٹکلٹ کا آخری اہم نکتہ قوی کلچر اور قوی ادب سے متعلق تھا بگدانوف کا کہنا تھا کہ پروتاری طبقے کی اجتماعی نفسیات میں قوی روایت کا کوئی دخل نہیں ہوتا کیونکہ قوم کا تصور ہی بنیادی طور پر بورژوائی اور سرمایہ داری نظام کا پیدا کردہ ہے۔ پروٹکلٹ کے مصنفین نے بار بار ایک ایسے بین الاقوامی ادب کا تصور پیش کیا جو قومی حدود کو رد کرتا ہو اور جو قومی ادب کی روایات کے بجائے بین الاقوامی روایات کی بنیادوں پر قائم ہو۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے حامیوں نے بین

1. MARX & ENGELS ON LITERATURE. Ibid

2. "If art reflect life, Bertolt Brecht comments in A short organism for the theatre (1948). It does so with special mirrors as quoted by Eagleton. P.47

الاتو امیت اور بین الاقوامی ادب کو مختلف قومی کلچروں اور قومی ادبیات ہی سے عبارت قرار دیا بلکہ اس پر اصرار کیا کہ صحیح قومیت کے علم بردار دراصل محنت کش طبقے ہی ہیں اور اس لحاظ سے قومی کلچر اور قومی ادب کی روایات کا تحفظ اور ان کے تسلسل اور فنی ارتقا میں ان کی شمولیت اہم ہے۔

پروٹوکلٹ کے بعد سوویت روس کی ادبی روداد کچھ اس طرح بیان کی جاسکتی ہے کہ 1928 اور اس دہائی کے آخر تک کل روس پروتاری مصنفین کی جماعت (RAPP) میں یہ پروتاری رجحانات جاری رہے گو ان کے خلاف جنگ بھی ہوتی رہی۔ مایکافسکی نے قدیم آرٹ کو جاگیرداری اور استحصالی قرار دے کر اسے پھونک ڈالنے کا نعرہ دیا اور پروٹوکلٹ کے فن کار خالص پروتاری نظریات کی لیبارٹری میں پروتاری ادب کی تخلیق کا خواب دیکھتے رہے۔ 1928 میں بالٹویک پارٹی کی مرکزی کمیٹی نے یہ طے کیا کہ ادب کو عوام سے قریب ہونا چاہیے۔ 1924 میں یعنی لینن کے انتقال کے دس سال بعد سوویت مصنفین کی کانگریس نے اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو تسلیم کر لیا اور اسٹالن اور گورکی کی کوششوں سے اس کے اصول وضع کیے گئے۔ اینگلٹن نے ٹراٹسکی کے سچے پیرو کی حیثیت سے اس نظریے کی سخت تنقید کی ہے وہ لکھتا ہے:

'The doctrine taught that it was the writer's duty to provide a truthful historico-concrete portrayal of reality in its revolutionary development taking into account 'the problem of ideological transformation and the education of the workers in the spirit of socialism literature must be tendentious 'party-minded' optimistic and heroic, it should be infused with the revolutionary romanticism' portray Soviet heroes and prefiguring the future.' 1

دراصل مارکسی تنقید پر جتنے اعتراضات وارد ہوتے ہیں ان کی بنیاد اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور کی مخالفت پر ہوتی ہے اس لیے شروع ہی میں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو صحیفہ آسمانی قرار دینا درست نہیں اور ایسے متعدد مارکسی مفکرین اور ادیب گزرے ہیں جو مارکسی نظریات پر اعتقاد کے باوجود اشتراکی حقیقت نگاری کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے تھے اور یہ صورت حال آج بھی موجود ہے۔

لیکن معترضین کے خیالات پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات پر غور کیا جائے۔

اشتراکی حقیقت نگاری

اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد ادب اور سماجی حقیقت کے گہرے اور ناگزیر رشتے پر ہے ادب دراصل اپنے زمان و مکان کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتا ہے لیکن ان سماجی حقیقتوں کو سمجھنے کے لیے نظریہ ضروری ہے اور نظریہ وہی درست ہے جو حقیقت کو جامد سمجھنے کے بجائے ان کے تغیر اور ارتقا کے قانون پر نظر رکھتا ہو لہذا سوشلسٹ حقیقت پسندی کا نظریہ دراصل مادی اور تاریخی جدلیت کے نظریے تک رہبری کرتا ہے اور اس میں واقعات اور سماجی حقائق کی معروضی عکاسی کے بجائے ان حقائق کی تخلیقی تعبیر بھی شامل ہو جاتی ہے اور ایک ایسی نفسیاتی توجیہ بھی ضروری ہو جاتی ہے جو

1. (Socialist Realism, as formulated by Maxim Gorky and present day critics (usievich, Rozenthal) continues the tradition of Russian Realism. The old Realism was for the most part negative however, adversely critical of existing condition Soviet Realism is positive constructive. The individual in conflict with society has given place to man expressing his individuality by working in harmony with a non-exploiting society. Socialist Realism, (predicts are understanding of historical materialism hence a faculty on the part of the author and the critic to evaluate the present with an eye to its continuity with the past and the future Socialist Realism further-more views form and content as interdependent for the proper conveyance of the authors ideas. Joseph T. Shipley Dictionary of World Literature. Littlefield Adams. 1960, P. 383

محض لمحہ امروز ہی کے ساتھ انصاف نہ کرے بلکہ مستقبل کی طرف بھی اشارہ کر سکے۔

دراصل اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد تین فکری تحریکوں پر رکھی گئی جن میں پہلی حقیقت پسندی یا ریلزم کی تحریک تھی۔ ریلزم نے سماجی حقیقت کے معروضی بیان پر زور دیا۔ سائنس کی حکمرانی کا دور تھا اور سارا زور تخیل کے بجائے بے کم و کاست مشاہدے پر تھا۔ ذرا جیسے فن کار کیرے کی آنکھ سے سماج کی تصویر دیکھنے دکھانے کا منصب اختیار کر رہے تھے۔ فلائیر الفاظ کے ذریعے معروضی بیان کی ان کامیابیوں کو چھوٹا چاہتا تھا کہ روایاں میں بارش کا منظر بیان ہو تو ایسے واقعاتی ڈھنگ سے کہ نقشہ کھینچ جائے اور ایسے الفاظ میں کہ ہر آدمی لگ بھگ وہی الفاظ استعمال کر سکے۔ گویا تخیل کی جگہ مشاہدہ، زمینیں کی جگہ سنگین حقیقتوں کی بلکہ سماج میں پھیلی ہوئی عنونت اور گندگی، گھٹن اور بے بسی کی تصویر کشی پر زور دیا جانے لگا۔ گور کی کی ابتدائی تحریروں میں بھی اسی حقیقت پسندی کے واضح نشانات ملتے ہیں اس کے ذراے Lower Depths اور ٹاولٹ A man who was afraid اس کی مثالیں ہیں۔ حقیقت نگاری کی اس روایت کو سوشلسٹ ریلزم نے اپنایا۔

لیکن یہ محض فن کار کو حقیقت کا مجہول عکاس یا محض ایک آئینے کی حیثیت دے سکتا تھا اسکی تخلیقی جوہر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا تھا اس کے لیے رومانویت کی قدیم تر روایت کو اپنایا گیا اور اسی فنی روایت سے تخیل کی کرشمہ سازی اور شخصیت کے داخلی خلا کا نہ جوش کے عناصر مستعار لیے۔ فلسفیانہ جواز یہ تھا کہ جس طرح انسان مادی دنیا کا ایک حصہ ہوتے ہوئے بھی اسے تبدیل کرنے میں تخلیقی حصہ لیتا ہے اسی طرح فن محض سماجی ماحول کی وفادار نہ یا محض معروضی عکاسی نہیں ہے بلکہ اسے بہتر اقدار و تصورات کے مطابق تبدیل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ ہر دور کی تخلیقی سرگرمی اس طرح سماج کو بہتر بنانے اور اسے بدلنے کے خوابوں سے عبارت ہے اور اس اعتبار سے ہر جمالیاتی احساس گویا اپنے طور پر افادی بھی ہے اور جہد زیت میں ایک اہم درجہ بھی رکھتا ہے۔

اسی نظریے کو ایک منزل اور آگے بڑھا کر مشہور برطانوی نقاد کرسٹوفر کاڈویل نے اپنی مشہور تصنیف Illusion and Reality میں تخلیقی سرگرمی کو زائد توانائی Surplus energy سے تعبیر کیا جب سڑک پر کام کرنے والے مزدوروں کا ایک گروہ کسی بھاری بوجھ

کو اٹھاتے وقت کوئی لفظ شعری وزن کے ساتھ داہرے لگتے ہیں تو دراصل وہ شعری اوزان ان کے لیے محض جمالیاتی اہمیت ہی نہیں بلکہ افادی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح جنگلی رقص گویا بچے کو اجتماعی اور انفرادی طور پر یا تو عملی سرگرمی کے لیے تیار کرنے کا دہجہ رکھتا ہے یا تخیلی طور پر سماجی زندگی میں تبدیلی کے لیے فرد اور سماج کو ذہنی اور جذباتی طور پر تیار کرنے یا اس تبدیلی کا خواب دیکھنے سے عبارت ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں:

'The artists role is to collect a store of social energy
creating from it a liberating fantasy which makes men
refuse to acquiesce into the (World as it is (Eagleton, 56)

لیکک ویسٹ (Alick West) نے اپنی کتاب Crisis and criticism میں بھی آرٹ کو سماجی توانائی کی ترتیب نو کا ایک طریقہ قرار دیا ہے۔ سماجی توانائی کی ترتیب نو ظاہر ہے کہ کسی نہ کسی مقصد سے ہوگی اور یہ مقصد ظاہر ہے سماج کو بدلنے کے لیے ذہنی اور جذباتی طور پر تبدیلی پیدا کرنا ہے۔ لیکن کے انتقال کے وقت سوویت روس 'نئی اقتصادی پالیسی' NEP کے کسی قدر لبرل دور سے پروتاری آمریت Proletarian Dictatorship کے دور میں داخل ہو رہا تھا۔ اسٹالن کی سرکردگی میں یہ طبقاتی آمریت ہر قسم کے طبقاتی اختلاف کو کچل کر آگے بڑھ رہی تھی، جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری کا مطلب پروتاری طبقے کی پارٹی کیونسٹ پارٹی کی روزمرہ کے سیاسی اور اقتصادی پالیسی کا ساتھ دینا اور اس کا پرچار کرنا قرار دیا گیا۔

یہی صورت عوامی جمہوریہ چین کے قیام کے بعد چین میں پیش آئی۔ گو انقلابی جدوجہد کے دوران مارکسی نظریہ ادب نے بہترین فن کاروں کو متاثر کیا تھا اور لوسون جیسے مصنف چینی ادب کو نئی جہت دینے میں کامیاب ہوئے تھے مگر انقلاب چین کے بعد محض سیاسی پرچار اور ہنگامی مسائل پر مبنی ادب وجود میں آنے لگا جس میں نہ بصیرت کی روشنی تھی اور نہ جذبہ اور تجربے کی گہرائی۔ ظاہر ہے کہ یہ مارکسی نظریہ تنقید اور اشتراکی حقیقت نگاری دونوں تصورات کا متحدہ دواور کسی

قدر عامیانه اطلاق تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری اگر مارکسی نقطہ نظر پر مبنی ہے تو لازمی طور پر اس کا مقصد محض کسی ایک سیاسی پارٹی کی حکمت عملی کی ترویج و اشاعت نہیں ہو سکتا بلکہ ایک بہتر انسانی سماج اور زیادہ متوازن، متناسب شخصیت کی تعمیر ہوگا اور یہ مقاصد بھی پیہرا نہ یا محض سماجی اصلاح کے نقطہ نظر سے اختیار نہیں کیے جاتے بلکہ انسانی شخصیت کی جائز آزادی اور انفرادی اور اجتماعی تکمیل کے لیے لازم آتے ہیں۔ لینن نے کہا تھا کہ 'سوشلزم کا مقصد سماج کے سبھی لوگوں کو مکمل فلاح اور آزادانہ ہمہ جہت ارتقا کی ضمانت دینا ہے۔' ایک بہتر معاشرے کی تلاش اور ایک آسودہ تر انسانی شخصیت کا حصول ابھی تک تمام خونِ لطیفہ کا مقصود ہے ہیں اور اس کٹکٹش نے بہتر ادب اور توانا اور نومند فن کو جنم دیا ہے۔ اس لحاظ سے جہاں ادب پر محض پارٹی کی حکمت عملی کے پرچار کی پابندی لگانا مناسب نہیں وہاں یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور میں عظیم ادب دہی رہا ہے جو زندگی کو بہتر بنانے اور انسانی وجود کو زیادہ بھرپور اور زیادہ آزاد اور زیادہ مکمل بنانے کی شدید خواہش اور اس کی جدوجہد سے ظہور میں آیا ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری نے زندگی کی طرف ایک مثبت رویے پر زور دیا۔ ادیب محض اپنے احساسات اور تاثرات کی عکاسی تک خود کو محدود رکھنے کے بجائے اپنے ہر احساس اور جذبے میں اجتماعی اور سماجی معنویت پاتا ہے اور اپنی تحریروں کے ذریعے سماجی تبدیلی کی راہ ہموار کرتا ہے۔ شاعری کی سطح پر اس کے نئے ایک بہتر زندگی کا خواب دکھانے اور ان خوابوں کی تعبیریں فراہم کرنے کے لیے عملی جدوجہد پر اکساتے ہیں۔ ناول کی سطح پر وہ اپنے دور کے اجتماعی مزاج کو نمائندہ کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے نزدیک نیا معاشرہ ہیرو سے محروم نہیں ہے بلکہ ایک نئے قسم کے ہیرو کا گہوارہ ہے جہاں ایک فرد گویا اپنے دور کے اجتماعی آہنگ کا نشان اور نمائندہ بن کر ابھرتا ہے وہ دوسروں سے الگ تھلگ نہیں بلکہ ان سب کا زیادہ بھرپور اور زیادہ موثر اظہار ہے۔

1. 'To ensuring full well being and free all round development for all members of society' Selected works, Val.4, P.45

اشتراک کی حقیقت نگاری کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ہر ادبی تحریک کی طرح اس کی کامرانیاں بھی ہیں اور ناکامیاں بھی۔ یہ سمجھ ہے کہ کوئی ادبی تحریک بھی تخلیقی سرگرمی کے لیے کسی ایسے عناصر کی فہرست تیار نہیں کر سکتی جن کے فراہم ہو جانے پر فن پارہ وجود میں آتا لازم ہو جائے۔ اشتراک کی حقیقت نگاری بھی ادبی تخلیق کا کوئی فارمولہ ایسا نہیں کر سکتی۔ دوسری تمام ادبی اور فنی تحریکوں کی طرف یہ تحریک اور اس کے نظریات بھی منحرف کیے گئے تنگ نظری اور کٹھن ملائیت کے شکار ہوئے اور مقلدوں اور نا اہل فن کاروں کے ہاتھوں میں بھی پڑے مگر ان تمام کوتاہیوں کے باوجود اشتراک کی حقیقت نگاری کے اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ اس نے ادب اور سماجی حقیقت کے رشتوں کو تخیل اور نظریاتی سمت و رفتار کی مدد سے تخلیقی درجہ عطا کر دیا اور ان کا تعلق انسانیت کی فلاح کے وسیع تر مسئلے سے جا ملایا۔

ادب حقیقت نگاری سے دامن نہیں بچا سکتا گو حقیقت نگاری اور سماجی عکاسی کی شکلیں مختلف اور پیرایے ان گنت ہو سکتے ہیں شاید ظاہری رجائیت پر اتنا بر ملا اصرار نامناسب تھا نظریہ سازی یا کسی فوری لائحہ عمل کو تجویز کرنا بھی ادب کے لیے لازم نہیں ہے اسلوب اور انداز بیان کے اعتبار سے بھی کسی ایک بلا واسطہ یا خطیبانہ انداز ہی کو حقیقت نگاری کی لازمی شرط قرار نہیں دیا جاسکتا لیکن ادب کو کائنات کے جدلیاتی آہنگ کی روشنی میں دیکھنا اور سمجھنا ضروری تھا۔ اگر ادب اپنے مجموعی لہجے اور سمت کے اعتبار سے نئے اور ترقی پسندانہ تصورات کا ساتھ دیتا ہے اور محنت کشوں اور استحصال کے دشمنوں کی حمایت کرتا ہے تو سماجی حقیقت کی عکاسی کی مختلف شکلیں اور اسلوب بیان کے مختلف پیرایے اختیار کرنے کے باوجود وہ مارکسی نقطہ نظر سے ادب کے بھی تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور اس کو محض اس لیے رد نہیں کیا جاسکتا کہ وہ میکائی طور پر سیاسی حل پیش نہیں کرتا یا خطیبانہ اور براہ راست لہجہ اختیار نہیں کرتا۔

دراصل اس نظر کے کو بھی مادی جدلیت اور تاریخیت سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اشتراک انقلاب کے بعد کے دور میں ادب سے دوسرے قسم کے مطالبات کیے جانا لازمی تھے۔ سماجی تبدیلی کی نوعیت کا بھی اس دور میں مختلف ہونا لازمی تھا۔ اشتراک کی سماج کے قیام کی جدوجہد کے دوران

انسان کا نئے تجربات سے گزرنا ضروری تھا اور ان نئے تجربات سے نئی تخلیقی توانائی پیدا ہونا لازم تھا اور اگر تجربے سچے اور کھرے ہیں اور انسانیت سے لگاؤ اور وابستگی حقیقی ہے تو اشتراکی حقیقت نگاری کی ظاہر پرستی پر اصرار کیے بغیر ادب اور فن کوئی بالیدگی مل سکتی ہے۔ سوال صرف یہ ہے کہ مارکسی نقطہ نظر سے کیا ادب سے مثبت اور واضح حل کی تلاش لازم ہے یا محض سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرنا اور اسے لطیف اشاروں اور بلیغ خاموشیوں کے ذریعے... ایک سمت بخشنا کافی ہے۔ ظاہر ہے کہ جو بھی ادب کی نظریاتی وابستگی کا قائل ہے مثبت اور واضح حل پیش کرنے کو بُرا نہیں کہہ سکتا۔ ہاں یہ شرط ضرور لگائے گا کہ یہ کام کس قدر ادبیت، کتنے حقیقی احساس اور کتنی فن دیانت داری سے کیا گیا ہے اگر مثبت اور واضح حل تلاش کرنے کے باوجود ادیب اپنے تخلیقی فن پارے میں ادب کی کیفیت احساس کی آئینہ نگاری کی سرمستی باقی رکھ سکتا ہے یا نہیں جلا بخش سکتا ہے تو یقیناً نہ مثبت حل غیر فنکارانہ عمل ہے نہ نظریاتی وضاحت اور صراحت جرم ہے۔ ہاں اس پر اس طرح اصرار کرنا ضرور غلط ہوگا کہ اگر کسی فن پارے میں واضح حل پیش نہ کیا جائے تو لازمی طور پر اسے ٹاٹ باہر کر دیا جائے یا اس پر احتساب لازم ٹھہرے۔

مارکسی اثرات

آرتھر کوئٹل نے ایک جگہ سوشلزم کو بیسویں صدی کے ابتدائی دور کی امید قرار دیا ہے یوں تو انیسویں صدی کے آخر میں لندن میں اے ایم ہینڈمین (A.M. Hyndman) کی صدارت میں مارکسی سوشل ڈیموکریٹک فیڈریشن کا قیام عمل میں آچکا تھا، جس نے ادب کے انقلابی عنصر کی بات شروع کر دی تھی۔ سوشلسٹ لیگ نے مارکس جیسے شاعر کو پیدا کیا۔ فیبین (Fabian) سوسائٹی نے برنارڈ شا جیسے ادیبوں کو متاثر کیا۔ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کے دور میں جب یورپ میں فاشیزم کا عروج ہوا اور طبقاتی کشمکش اور بڑھتے ہوئے اقتصادی بحران نے لیبرل جمہوریت کو بھی خطرے میں ڈال دیا تو یہ آواز اور زیادہ تیزی اور شدت کے ساتھ ابھرنے لگی۔ آڈن، ڈے لیوس، ڈالکن ٹامس، لوئی میک نیس، کرسٹوفر کاڈویل، رالف فاکس (انگلستان

میں)، پال ایلو (فرانس میں)، برٹولٹ بریخت، اردن ہس کیٹر اور گولڈ مان (جرمنی میں)، لوکاچ (ہنگری میں) مارکسی نظریے سے متاثر ہوئے اور تخلیق و تنقید میں اس نظریے کی اہمیت بڑھنے لگی۔

اس دور میں ادب اور فن میں جو تحریکیں ابھریں ان پر بھی مارکسی اثرات نمایاں ہیں مثلاً سوریلزم کی تحریک نے مصوری سے لے کر ادب تک کو متاثر کیا۔ اس تحریک کے منشور پر مارکسی فکر کے اثرات واضح ہیں۔ سوریلزم کے اصول و نظریات پر ہر برٹ ریڈ کے مرتب کردہ مقالات میں اندرے برٹن کا مقالہ اس فکری میلان کا واضح ثبوت ہے۔ اندرے برٹن کے مقالے کا اقتباس درج ذیل ہے:

1. Adhesion to the theory of dialectical materialism which the Surrealists adopt in all its points supremacy of the matter over thought adoption of Hegelian dialectics as the Science of the general law of movement applied to the exterior world as well as to human thought the materialistic conception of history. The necessity of social revolution as the final expression of the antagonism of productive forces and existing yield of production (class struggle) ..

2. As Marx and Engels have proved... Piquet P. (150-153) it is absurd to maintain that only the economic factor... is decisive the determining factor being finally the production and reproduction of life itself (Manifesto de Surrealisme, 1924)

The continued 'The diverse parts of the

superstructure... exercise likewise their actions on the flow of historic struggles and determine in many cases their form to a preponderant degree intellectual effort cannot be used more profitably than to enrich this super-structure which will only be able to reveal the secret of its elaboration at this.... it is important to point out the path which leads to the heart of these 'chances whose multiplicity' the complementary action and reaction of the factors which determine the movement of life proceed it is this part that surrealism claims to have opened.

حقیقت کی عکاسی لازمی طور پر حقیقت کو تبدیل کرنے کا عمل ہے اور تبدیلی کے اسی عمل میں ادب کی حرکی تصور اور اس کا سماج کو متاثر کرنے کا منصب پوشیدہ ہے۔ ہر قسم کا علم و عرفان تبدیلی کے اسی عمل کی بنا پر حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے ہر مادی حقیقت کی تصویر کشی فنکار کی اپنی ذات کی تصویر کشی بھی ہے اور فرد اور سماج کے اس رشتے کو اعلیٰ سطح پر استوار کرنے کی جدوجہد بھی۔ حقیقت کو مارکیٹ نے معروضی مانتے ہوئے بھی اسے ذات کے معرض عمل سے مکمل طور پر خارج نہیں کیا ہے بلکہ انسانی عقل و ارادے سے اس میں تبدیلیوں کے شروط امکانات کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ اس پر اصرار بھی کیا ہے کیونکہ حقیقت ہر دور میں مختلف اکائیوں میں بنا ہوا مرکب ہے اور ان متضادم اور متضاد اجزاء اور عناصر کے بارے میں رویے فنکار کے اپنے طبقہ واری شعور سے ابھرتے ہیں اس مرحلے پر نقطہ نظر کا سوال اہم ہو جاتا ہے یعنی حقیقت کی کس چیز کو کوئی فنکار زیادہ اہمیت دیتا ہے اور کون دوسرے عناصر کو اس کا تمام تر دار و مدار فنکار کے شعور و عرفان اور اس کے طبقہ واری وفاداریوں پر ہے۔ اور اس بنا پر ایک نیا تنقیدی اور تخلیقی طریق کار وجود میں آتا ہے جو اپنے طور پر زندگی اور فن دونوں کی نئے انداز سے تفہیم پر زور دیتا ہے اور دونوں کے رشتوں کو نئے طریقے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

کتابیات

1. ترقی پسند ادب : عزیز احمد
2. ترقی پسند ادب : سردار جعفری
3. روشنائی : سجاد ظہیر
4. ذکر حافظ : سجاد ظہیر
5. Caudwell: Illusion & Reality.
6. Lukacs: Studies in European Realism.
7. Golliton: Marxism & Literary Criticism.
8. P. Mackerey: Theory of Literary Production.
9. Raymond Williams: Marxism & Literature.
10. Trotsky: Literature & Revolution.

ادبی سماجیات

ادبی سماجیات ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات ادب کا سماج کے وسیلے اظہارِ خی کے طور پر مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدارِ حیات، بدلتے ہوئے ذوقِ سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچانا چاہتی ہے، اندازِ بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔ لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیرِ مطالعہ لاتی ہے وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے، ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ و ڈھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دور رس نتیجے نکالتی ہے جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طریقوں پر مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرزِ درویش، تکنیک اور اندازِ بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال، لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھا پھر دیوان خانے اور درباروں کی سرپرستی کا دور آیا پھر صنعتی دور میں عوامی ذرائعِ ترسیل کا دور دورہ ہوا۔ اخبارات و رسائل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت اور اشاعت کتب کے کاروبار میں اجارہ داروں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرائع اور وسائل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفسِ مضمون، ہیئت اور اسلوب کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کی سماجی اثر پذیری کے عمل کو پہچانا ہے ادبی سماجیات صرف اس سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے زیادہ یا کم بکتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔

ظاہر ہے ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دبستانوں کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات کا ہی ایک جز ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز و نکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسائل سامنے آ جاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دھندلا دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رویہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظر انداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ ”مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بھر رہ جائے گا۔“

"Without the full literary witness, the student of society will be blind to the fullness of the Society".¹

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس و ادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہوگی۔

ماہرین سماجیات نے انیسویں صدی میں کوٹے اور سینٹر کی رہنمائی میں سماج کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ بیسویں صدی میں ڈرک ہیم اور دیگر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی جہتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی

1. Literature and Society, in 'A Guide to the Social Sciences Ed. by N. Mackenzi London : Wiedenfield and Nicholson - 1966

عام طور پر ادب کے سماجیاتی مطالعے کے سلسلے میں دورویہ اپنائے گئے:-

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اندازی شہادتیں حاصل کرنے کا تھا جس کی ابتدا لوئی ڈی بونالڈ (1754 تا 1840) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی بھی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی نتیجے نکالنا خاصہ پیچیدہ عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں۔ اول تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرایہ بیان، ادبی روایت، فیشن اور فارمولے سے الگ کر کے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعہ حقیقی ہو اور صحیح معنوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرایہ اظہار اور مخصوص طرز ادا کے باوجود پہنچا جائے۔ دوسرے اس دور کے جذبات، احساسات، تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا۔ غالب کے دیوان کے مقابلے میں 1857 کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہو سکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجائش بہت زیادہ ہے اس لیے اس کے نکالے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داغی ہو سکتے ہیں۔

ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستان نے ادب کو کسی اور کے سماج کی ہو بہو تصویر سمجھنے کے بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے جذبات و احساسات کے سانچے کی نشاندہی کرتا ہے اور اسے بیان واقعات سمجھنے کے بجائے کسی اور کی امیدوں، اربانوں،

اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں سے عبارت ایسا تانا بانا چاہیے جو بعض رویوں اور قد ار میں مجسم ہو گیا ہے اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ابھی ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجزیے کے بعد سمجھنا ہے بقول لودن تھال (Lowenthal) ”ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت، سماجی تبدیلی کے مسائل سے جڑی ہوتی ہے۔“ اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے۔ ادبی سماجیات کا علم ماہرین کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور (Specialisation) عام ہوا تو ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھک اسی نقطہ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا بدستان وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پارے کے بجائے مال تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھوں میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرفہ کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرائع ترسیل عامہ کا اس پر کتنا حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور فرانسیسی ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ (Robert Escarpit) نے نمایاں کارنامے انجام دیے۔

اسی ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے پہنچنے کے مسائل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اٹھا۔ ادیب صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک کٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہو گیا ہے اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرائع ترسیل عامہ میں یکسر اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے یہ گانا شاعر اکثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے نہیں لکھتا بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائریکٹر کی فرمائش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دھن اکثر میوزک ڈائریکٹر پہلے ہی سے فراہم کر دیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کر کے لائے تو میوزک ڈائریکٹر یا

صلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں میں تبدیلی کر دی جائے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کر دیا جائے پھر جب یہ گیت پردہ سیمیں پر پیش ہوتا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلوکارہ مفینہ کی آواز میں میوزک ڈائریکٹر کی دھن پر گارہا ہو گا یا گارہی ہوگی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فنکار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعر کی شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ (Alienate) ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعہ اظہار نہیں بلکہ تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادب کی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں اسی نظریے کی بنا پر مان ہیمن (Manheim) نے ادیبوں کو ایک ”دینے پھرنے والی ایسی دانش ورانہ مخلوق“ قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے برخلاف لیری آن گولڈمان (Lucian Goldemann) نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنیٰ درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جبکہ اعلیٰ ادیب کبھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مال تجارت نہیں بننے دیتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح رد عمل ہوتا ہے۔ دستور کی سہ تاروں کو کس طرح ناز یوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا اس کا تجزیہ لوون تھال (Lowenthal) نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اسی کے پڑاؤ پہ پہلو خود مصنفین کو بھی ادبی سماجیات کے لیے دلچسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فنکار کے فن پارے بقول لوون تھال ”حقیقت سے زیادہ حقیقی“ ہوتے ہیں بقول ہوگرٹ ”عظیم ادب ان نئے تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے نیچے کارفرما دیر پا قریبوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے۔“ اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعد بھی زندہ رہتا ہے کیونکہ وہ

ان بنیادی اقدار اور علامت کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے فراہم کرتے ہیں۔ عہد جدید کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کچھر کے انہی شواہد سے کام لیا جاسکتا ہے۔

1

یوں تو ادب کے سماجی مطالعہ کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنون لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے معزز اثرات کے پیش نظر فن کاروں کو مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا یہ کوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار مادی حقیقت کے مختلف اجزاء کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے۔ اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دو ٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے اثباتیت (Positivism) اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ دیکھو 1725 میں ”نئی سائنس“ میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈر (1744-1803) نے اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے ذریعے ادب کے تفریحی عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا، مادام دی اسٹیل (1766-1817) نے ادب کو ”قوی مزاج کا عکس“ قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان معاشروں میں فروغ پاتا ہے جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے متوسط طبقے کا عروج آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا ضامن ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں اس نے لکھا:

”مبارک ہے وہ ملک جہاں ادیب اُداس ہوں، تاجر مطمئن ہوں، دولت مند افسردہ

ہوں اور عوام آسودہ حال۔“

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر ٹین (1828-1893) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں ادبی تنقید کی ابتدا کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دبستان کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار

سے جن کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جاسکتا ہے۔ جن کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا..... معروضی سائنٹفک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جاسکے اس کے لیے اس نے نسل، لہجہ اور ماحول کا فارمولہ وضع کیا اس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسل مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا اور محاصرہ واقعات افکار و اقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کار کی واردات و ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسل مزاج کے عناصر کا پتہ لگائے اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فنکار کی شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف و واقعات کی نشاندہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہو سکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی انج اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فنکارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادیب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کسرے کی آنکھ یا کیسٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی ایک داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

جن کی سائنٹفک تنقید کی اس کوشش کے پہلو بہ پہلو کارل مارکس (1818-1883) اور فریڈرک اینگلز (1820-1895) کے سماجی نقطہ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہان یونیورسٹی (Bonn University) میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی اور شاعری کے علاوہ ”ایک مزاحیہ قصہ“ (A Humorous Tale) کے نام سے اس نے ایک ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلاسیکی طرز کا الیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور 1840 میں ہیگل کے زیر اثر ادب کا یہ ذوق بالآخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

جن نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی

تنقید کی بنیاد بنا ڈالا۔ مارکس اور اینگلز نے اس کے برخلاف ادب کو کسی دور کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ ان اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پہچانا جاتا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک سماجی ارتقا مادی جدلیت سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بنا ہوا ہوتا ہے ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقا ممکن ہوتا ہے ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کا ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تہذیبی اور ارتقا کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حمایتی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علم بردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کو بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا البتہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس نقطہ نظر کو میکاگی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے والا عنصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقائق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں چنانچہ مارکس نے بالزاک کو جاگیر دارانہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں اور لینن نے لیونٹا لسنائی کو اس کی فکر کے رجحانہ عناصر کے باوجود عظیم فنکار تسلیم کیا کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہوئے گو ان کا نقطہ نظر اس راہ میں حائل تھا اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا:

”بالزاک کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نگار جب بھی یہ دیکھتا ہے کہ اس کے وضع

کردہ حالات و کردار کا داخلی فنی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے مقدس مقام سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمبے تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و مقام کو ہالائے طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے (اور ظلاف حقیقت ہے)۔

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو کل کے لیے چنی تیار کی کا وسیلہ قرار دے کر زیادہ توانائی کی کار فرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمائندہ کردار کے تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات و جذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اور لازمی طور اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریے حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریے حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالمگیر معنویت کو متعین کرتا ہے اور ٹائپ یا نمائندہ صورت حال یا نمائندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈمان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈمان نے generalised genetic structuralism عمومی تخلیقی تشکیلیت کا نام دیا اس کا لب لباب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزاء کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزاء کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انہیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصور حیات میں ظاہر ہوئے ہیں اس اعتبار سے گولڈمان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں (مثلاً شلاو سکی اور رومن جیکبسن وغیرہ) سے بالکل مختلف تھی بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مغاہرہ تھی۔

مگر ادب کی سماجی توجہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فنکار کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ہر فنکار ایک ایسا سانس لیتا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رہتا ہے وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حسیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چو پال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے قلم نگار تھا اور کوچہ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چو پال سے ایوان دور بار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کے طبقاتی نوعیت بدلی اور یہ تجربہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں؟ ان کے پیشے کیا ہیں؟ اور ان کی طبقاتی وابستگیوں کی نوعیت کیا ہے؟ اریک فرام نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو بعض جزوقتی دلچسپی بنائے رکھنا ضروری ہو گیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان شخصی مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیونکہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے دبستان سے مختلف ہے البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کر کے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت، ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دلچسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان،

ان کی علامتوں اور مثالوں کے بارے میں بھی نئی معلومات فراہم ہو سکتی ہے اور ہر دور میں شاعر اور ادیب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مد و جزر کے مطالعے سے بھی بعض اہم حقائق سامنے آ سکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے ادب کی تفہیم اور اس کی پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی فنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔

اس نقطہ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلہ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی فنی حیثیت وسیع تر اجتماعی حیثیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ بھی۔ اور انفرادی حیثیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی رویوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہو جاتا ہے اور یہی رویے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم و فنون کے رنگ و آہنگ میں کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔

3

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہ بھی ادب کے موضوعات اور طرز بیان دونوں پر اپنے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے کہ جو پیسہ دے گا وہی راگ چے گا پہلے زمانے میں ادب کی سرپرستی کا معاملہ سیدHASADہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا پھر یہ کام امیر امرا کے حوالے ہوا دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے پھر شاعر کی سرکار دربار تک رسائی ہوئی شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میرفتی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور چیزوں میں مقابلہ ہونے لگا شاعر ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے لگے ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا صنعت گری کا رواج ہوا نثر میں مرضع کاری اور مقفی اور مسجع اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا کہیں

لفظی بازی مگری کا کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے ایسے حربے استعمال کیے جانے لگے جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی افضلیت ظاہر کر سکیں شوکت الفاظ کا خیال رکھا جانے لگا قصیدہ ذریعہ کمال اور وسیلہ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکاڈمیاں بننے لگیں، یونیورسٹیوں کا عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں، قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر ارباب اقتدار کے مدح سراؤں اور شاعستروں میں کمی نہیں ہوئی عوامی ذرائع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرائع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں سے ہر وسیلے نے ادب کے موضوعات طرز بیان اور تکنیک پر نہایت دور رس اثرات ڈالے۔ ادب کے دائرہ اثر کو وسیع بھی کیا اور گہرا بھی، اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت ایسی پیچیدہ اور متنوع ہے کہ ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان بھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرائع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے ان تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا گیا فلپش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورت حال کو بیان کر دیا یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رچ بس گئیں۔ فلم نے بکھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا مومن تاثر کی تکنیک برقی اور فضا آفرینی اور پس منظر (Perspective) کو مؤثر طور پر اپنایا ان سب حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فردغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہون منت ہے۔

قصیدہ ایوان دور بار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فردغ پذیر نہ ہوتا، ناول جسے صنعتی دور کا رزمیہ کہا جاتا ہے متوسط طبقے کے عروج، پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات و رسائل کے رواج کے بغیر فردغ ممکن نہ ہو پاتا۔ جن، پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصے، ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میر داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سر پر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہ راست موضوع، ہیئت اور طرز ادا پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرائع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے جاگیر داری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہ راست عوام یا ان کے مخاطبین تک نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرائع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا بااثر طبقات کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قائم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر کہے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کر سکتا۔ اخبارات، رسائل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہوگا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرائع ترسیل پر جو طبقے یا ارباب اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو اور ان کے تخلیق کردہ ادب ان کے نظریات اور رویوں کو متاثر کر سکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنس بازار بنانے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرائع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا فنی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے فنی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور فنی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں۔ بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فنکار کے رشتے کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے ادبی حیات اسی عمل اور رد عمل کا مطالعہ ہے۔

ادبی ساجیات کا سب سے زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروف و مشہور شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل و محرکات کا مطالعہ اور ساج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرہ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا، مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے قبول عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنے دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے ان کی نقل کرنے لگتے ہیں نشست و برخاست، رہن سہن، طرز گفتگو، لباس اور پوشاک ہی نہیں چلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے یہی نہیں بلکہ بعض ناولوں کے کردار ضرب الشل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرز احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں تخلیقی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے لوگ رچرڈ سن کی پامیلا اور مرزا محمد ہادی رسوا کی امراء جان ادا کے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرز احساس میں ایسی تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات مہم آفریں ثابت ہوتے ہیں مثلاً دالیئر کا ناول ”کاندید“ یا ہنگم چندر چرچی کا ناول ”آئندہ“۔

ان ادب پاروں (اور ادیبوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیونکر ہو؟ ادبی ساجیات نے اس کے لیے معروف و مشہور پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور کس صنف کی کم اور اس صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں۔ اس راہ سے ادبی ساجیات کتابوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سرورے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ، کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگار کی اہمیت اور دیگر عناصر ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاق عام کا چہرہ لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا

ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاق عام کی نشاندہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موڈ کو ظاہر کرتا ہے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حیثیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسندیدہ ہیں (اور اس مقصد کے لیے content analysis کا پائلس مضمون کے تجزیے کا طریق کار برتا جاتا ہے) کس قسم کے انداز بیان، علاقے، محسوس اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا انکسار کیا جاسکتا ہے۔

گویا ادبی سماجیات پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں، اربانوں، خواہشات اور خطرات کا اسی نقطہ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن فکری اور حسی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جز بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔

کتابیات

۱. ادبی سماجیات: بحر ص

2. Literature and Society : By Richard Hagarth
3. A Guide to Social Sciences ed. Mackenzie, Wiedenfield and Micholson Sociology of Literature : By Diana Laurenson & Allen Swingewood (London 1971)
4. Culture and Society : By Raymond Welliams (London 1958)
6. Literature and the Image of Man :By Lowenthal (Boston 1957)
7. The Arts In Society : By Watt (New Jersey 1964)
8. Ideology and Utopia : By Karl Manheim
9. The Rise of English Literary History : By Rene Wellek

تقابلی تنقید

بھپ میں صحتی انقلاب کے دنیا کی ملنا ہیں سمجھ دیں اور سائنس پر نیا اعتماد پیدا کیا ہو پنی دنیا کے ممالک ایک برادری میں خسلک ہو گئے۔ مختلف زبانوں کی ادبیات سے واقفیت عام ہونے لگی اور عالمی تصور ابھرنے لگا۔ اسی بیداری کا ایک نتیجہ عالمی ادب کا تصور بھی تھا جو مبہم ہونے کے باوجود زیادہ جامع اور وسیع اصطلاح کے طور پر سامنے آیا۔ مشہور جرمن شاعر گوٹے نے پہلی بار عالمی ادب کی اصطلاح کو برتا جس سے مراد وہ ادب تھا جو عالمی معیاروں پر پورا اترتا ہو اور جو عالم گیر آگئی اور تہذیبی وحدت کا اظہار کرتا ہو۔

عالمی ادب کے تصور کے ساتھ ساتھ تقابلی ادب کا تصور بھی سامنے آیا۔ عالمی ادب سے مختلف زبانوں کا وہ ادب مراد تھا جو وسیع تر عالمی معیاروں پر پورا اترتا ہو تقابلی ادب سے وہ ادب مراد ہے جو مختلف ادبی اور فکری اور تہذیبی اثرات کو قبول کرتا ہو اور جس کے ذریعے مختلف ادبیات کے درمیان لین دین، تطابقی اور مخالف تجریکات و تیشال، افکار و اقدار کے تبادلے کا سلسلہ قائم ہو اور اس سلسلے کی سماجی اور اقتصادی حوال و حرکات کا مطالعہ کیا جاسکتا ہو۔

تقابلی ادب محض اس ادب سے عبارت نہیں ہے جس میں محض کسی بھی دو فنکاروں کا تقابل کیا جائے یا کسی دو مختلف زبانوں یا ادبیات کے درمیان تقابلی مطالعہ کیا جائے بلکہ وہ ادب ہے جو دو فنکاروں، دو تہذیبوں اور دو زبانوں کی ادبیات کے درمیان مختلف سطحوں کے لین دین، تطابقی اور مخالف کا مطالعہ کر کے اس کے دور رس حرکات کو بے نقاب کرتا ہو اور وسیع تر عالمی آگاہیوں کو سامنے لاتا ہو۔

تقابلی ادب پر پہلی کتاب 1886 میں ایچ ایم پاس نٹ (H. M. Posnet) نے شائع کی اس کے بعد اس موضوع پر مختلف خطبات اور مقالے شائع ہوتے رہے۔ 1910 میں پروفیسر

الف ڈبلیو شائلر (F. W. Chandler) نے مسن سناتی یونیورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر مقرر ہونے پر اس موضوع پر خطبہ دیا۔ یہ سلسلہ نیشنل پی اسٹال کنٹ اور ہورسٹ فرینز (Newton P. Stall knecht and Horst Freng Ren's) کی مرتبہ کتاب تقابلی ادب طریق کار و پس منظر (Literature Method and Perspective) مطبوعہ 1961 اور رینے ویلک (Wellick) کے مضامین مشمولہ Discrimination مطبوعہ 1970 اور Theory of Literature اور Comparatists at work مطبوعہ 1968 تک جاری رہا۔

تقابلی ادب کا بحیثیت ایک دسی مضمون کے سوہیاں یونیورسٹی پیرس سے آغاز ہوا جہاں اس مضمون کا باقاعدہ شعبہ کھولا گیا اس کے بعد دیر سے دیر سے یورپ کی دوسری یونیورسٹیوں میں بھی اس کا رواج ہوا لیکن تقابلی ادب کا فردغ خاص طور پر یورپ میں فرانس اور جرمنی میں اور یورپ کے باہر امریکہ میں ہوا اور دونوں جگہ اس کا اسلوب اور انداز جدا گانہ ہوا اور مختلف دبستانوں کی شکل اختیار کر گیا۔ فرانس اور جرمنی میں تقابلی ادب نے وسیع تر سماجی سیاق و سباق کو اہمیت دی۔ فریک فرٹ اسکول نے بطور خاص ان عمرانی عناصر پر زور دیا جو مختلف ادبیات میں مماثلتیں اور اختلافات پیدا کرتے ہیں جب کہ امریکہ کے تقابلی ادب نے مختلف ادبیات کے اندرونی ڈھانچے اور اس کی جمالیاتی اور اسلوبیاتی خصوصیات کے تقابل کو پیش نظر رکھا۔ یہ دونوں نقطہ نظر ان دبستانوں کے علمبرداروں کے بیانات سے ظاہر ہوتے ہیں۔

انڈیانا کے پروفیسر ریماک نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ تقابلی ادب تاریخ کا حصہ ہے، جمالیات کا نہیں اور اسے مصنفین، تصانیف اور مختلف قوموں کے کارکنین و ناظرین کے درمیان شعوری اور تصدیق شدہ روابط سے تعلق رکھنا چاہیے۔ لہذا تقابلی ادب کے فرانسیسی (اور جرمن) دبستاں نے عام طور پر ربط کی نوعیت، کسی ادب کی مقبولیت، کامیابی، اثرات، اس کے ماخذ، غیر مماثلک کے اور ایک ملک کے ادب کی دوسرے ملکوں میں ماسج جیسے مباحث سے رابطہ رکھا۔

اس کے مقابلے میں امریکی ماہرین مثلاً رینے ویلک، ہیرن لیون اور ڈیوڈ میلون وغیرہ نے اسلوبیات کو تقابلی ادب کا موضوع بنایا اور اصناف، تحریکات، ادبی روایات، تصورات اور

اسلوبیاتی اور استعاراتی سانچوں کا تقابلی مطالعہ کیا اور اس طرح ادبی شہ پاروں کے اجزا و عناصر کے درمیان روابط کو موضوع بحث بنایا۔ اس طرح تقابلی ادب کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا ایک طرف اس دائرہ میں وہ تمام موضوعات، تصورات و اقدار آگئے جو مختلف ادبیات میں زیر بحث آتے ہیں تو دوسری طرف تمثال، استعارے اور انداز بیان کے بھی سانچے بھی شامل ہو گئے جو مختلف شہ پاروں کو امتیازی شان بخشتے ہیں اس دائرہ کار کا اندازہ مندرجہ ذیل موضوعات سے لگایا جاسکتا ہے:

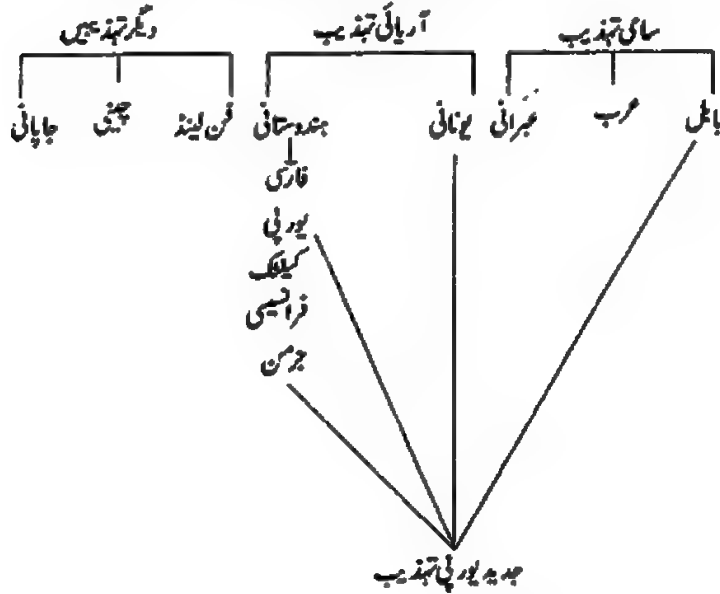
1. موضوعات اور تصوراتی سانچے۔ مثلاً نثری ادب میں تخلیقی سفر کا موضوع۔
2. ادبی اصناف، ناپ، وزن اور تکنیک۔ مثلاً ناول میں واحد شکل کی تکنیک کا استعمال۔
3. ادوار، تحریکات اور میلانات۔ جیسے مختلف ادبیات میں رد و مانویت یا حقیقت نگاری۔
4. قدیم قصبے، صمیمیات، جغرافیائی اور لسانی وحدتیں۔ مثلاً یورپ میں انسان دوستی کا تصور اور اس کا اثر دوسری ادبیات پر۔
5. تراجم، مسافر، سیاح اور دوسرے رابطوں سے مختلف تہذیبوں اور ادبیات کا مطالعہ مثلاً ٹیکسپیئر کے اردو تراجم کا مطالعہ۔
6. انفرادی ممالک یا تہذیبوں کے تقابلی مطالعے۔ مثلاً انگلستان اور ہسپانیہ کے کسی ایک دور کے ڈراموں کا تقابلی مطالعہ۔
7. مصنفین کے انفرادی مطالعے۔ مثلاً ٹیکسپیئر اور بریخت کا مطالعہ۔

ان مباحث سے تقابلی ادب کے دائرہ کار کے وسعت اور جامعیت کا اندازہ ہو سکتا ہے ایک طرف اس کا رشتہ مختلف زبانوں کے دو ادیبوں یا ان کے ادبی شہ پاروں کے باہمی تقابل سے ہو سکتا ہے تو دوسری طرف اس کا سلسلہ دو مختلف ادبیات کی روایت، ان کے ماخذ، ان کے تہذیبی سیاق و سباق سے جاملتا ہے اور تیسری طرف یہ ایک ملک میں دوسرے ملک کے تصور اور ایک ادبیات میں دوسری ادبیات کی اسج سے بھی بحث کرتا ہے اور مختلف ادوار تحریکات کا مطالعہ کرتے ہوئے عالمی ادب کی اور عالمی آگہی کے رشتوں تک جا پہنچتا ہے۔

غرض تقابلی ادب نے ایک نئے اور وسیع تر انداز تنقید کو رائج کیا جو محض دو فنکاروں یا دو شہ

پاروں کے تقابل سے عبارت نہ تھا بلکہ دو فن پاروں یا دو شہ پاروں ہی کے درمیان نہیں بلکہ دو ادبیات اور دو تہذیبوں کے درمیان تبادلہ، لیکن دین اور اثر پذیری کے عمل کا سنجیدگی سے مطالعہ کرتا تھا اور اس مجلس کے عمرانی عوامل اور مآخذ تلاش کرتا تھا۔ تقابلی تنقید کے لیے دنیا کی مختلف تہذیبیں اور ان کے عوامل و محرکات کو یا ایک تہذیبی وحدت تھے جو مختلف زبانوں اور ان کی ادبیات میں، مختلف ادوار میں، مختلف طریقے پر ظاہر ہو رہی تھی اور ادب کے شعبے میں نئے نئے کھلار ہی تھی۔

اس اثر آفرینی کے مختلف روپ تھے۔ سب سے پہلے عوامی قصے کہانیوں اور لوک گیتوں کی وہ لہر تھی جو ملکوں ملکوں نت نئے رنگوں میں پھیلی اور مختلف زبانوں کی ادبیات میں ایک نقطہ اشتراک پیدا کرتی رہی۔ ان کہانیوں اور گیتوں نے مختلف ادبی روایات کو متاثر کیا زبانوں میں ضرب الامثال اور کہاوتوں کی شکل میں کہانیوں میں واقعات اور کرداروں کی شکل میں، افکار و اقدار میں، فکری سانچوں کی شکل میں اور شاعری میں استعارات و تلمیحات کی شکل میں ان سے ایک مشترک خزانے کی تشکیل ہوئی۔ عوامی روایات کے اس ذخیرے کے پیچھے تہذیب اور نسل کی مشترک روایات کا ایک سلسلہ ہے جس کا تجزیہ پروفیسر مولٹن نے اس طرح کیا ہے:



لوگ لہر کی اس سطح کے بعد دوسری سطح ادبی روایات کی ہے جو مختلف ادبیات میں ایک مشترک پرت فراہم کرتی ہے۔ اس اشتراک میں افکار و اقدار کو بھی دخل ہوتا ہے نسلی خصوصیات یا لسانی مزاج کو بھی اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف ادبیات کے شبہ پاروں کو بھی یہ اشتراک موضوعات میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ انداز نظر اور اسلوبیاتی خصوصیات کی شکل بھی اختیار کر سکتا ہے مثلاً تصوف کے اثرات کا مطالعہ فارسی، اردو اور اودھی کی ادبیات میں یا غزل اور جا پانی ہائیکو کے اختصار اور اشاریت اور داخلیت میں ظاہر ہونے والے ایشیائی مزاج کا مطالعہ۔

روایات کے اس تہہ در تہہ پرت کے بعد تحریکات کے پیدا کردہ تصورات و اسالیب کا ذکر آئے گا مختلف ادوار میں فکری اور جمالیاتی تحریکات ادب کو متاثر کرتی رہی ہیں اور ان تحریکات کا دائرہ اثر محض کسی ایک زبان یا ادب تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان سرحدوں کو پار کر کے دوسری زبانوں اور ان کی ادبیات تک بھی پہنچتا ہے اور نئے موضوعات، نئے نفس مضمون، نئے اسالیب اور نئے طرز ادا کو جنم دیتا ہے ان ادبیات میں اشتراک بھی ہوتا ہے اور اختلاف بھی اور ان دونوں کے مطالعے سے ادب ہی کا نہیں اس ادب کے دائرہ اثر میں آنے والے معاشرے اور اس کی حیثیت کے بارے میں بھی اہم نتائج نکالے جاسکتے ہیں مثلاً رومانویت کی تحریک یورپ سے ابھری مگر پوری دنیا کی ادبیات میں پھیلی گواہی کے اثرات کی نوعیت، ہر ادب میں مختلف طریقوں پر ظاہر ہوئی۔

اس کے بعد اشتراک و اختلاف کی وہ سطح ہے جو مختلف ادبیات کے درمیان ظاہر ہوتی ہے ادیب ایک دوسرے کی تحریروں سے اثر قبول کرتے ہیں اور یہ اثرات کہیں مشترک موضوعات کی شکل میں کہیں مشترک علامتوں کی شکل میں اور کہیں مختلف تماشیاں یا اسلوب کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں یہ اثرات غیر شعوری ہوں تو انہیں روایات کے ضمن میں رکھا جاسکتا ہے شعوری ہوں تو انہیں ادبی ممنونیت Literacy Indebtedness کہا جاتا ہے جسے تقابلی تنقید نے ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔

ادبی ممنونیت کسی ایک ادب پارے یا کسی ایک ادیب سے شعوری طور پر فکر و اسلوب کا کوئی سانچہ مستعار لینے کا نام ہے جسے اپنے طور پر ترمیم و اضافہ کر کے اپنے ادبی مزاج کے مطابق ڈھال لیا گیا ہو مثلاً اقبال کا تصور شاہین جو غلطی سے مستعار یا مماثل ہے لیکن غلطی کے شاہین سے

کسی قدر مختلف ہے اور اس کی خصوصیات میں اقبال نے رد و بدل کر کے اسے اپنے تصور کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ ادبی ممنونیت محض ایک ادب پارے یا محض کسی ایک ادیب ہی کی نہیں ہوتی پوری ادبی روایات میں بھی ہو سکتی ہے۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے ایک ملک کے ادب کی تصویر دوسرے ملک کے ادب میں کیا ہے اور ادبی ممنونیت نے کس طرح اثر چھوڑا ہے اس کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے مثلاً فارسی ادب کا کیا تصور مغرب نے اپنایا یا خیام کی مغرب نے کس طرح توجیہ کی جو ظاہر ہے کہ خیام کے فارسی نقادوں سے خاصی مختلف تھی اسی طرح مغرب نے ہندوستان کا کیا روپ اپنایا اور اس کے ادب کے کن پہلوؤں پر زور دیا یہ بھی تقابلی تنقید کا محبوب موضوع ہے۔

اس قسم کے ہر تقابلی مطالعے کی بنیاد ظاہر ہے ترجمے پر ہوگی۔ فنون لطیفہ کے دوسرے شعبوں مثلاً رقص، موسیقی اور مصوری کی طرح ادب نے کوئی عالمگیر زبان ایجاد نہیں کی اور زبان ادب کا وسیلہ اظہار ہے اور ہر اہم زبان سے واقفیت اور وہ بھی اتنی اور ایسی واقفیت کہ اس کے ادب سے بہرہ مند ہوا جاسکے کسی ایک فرد کے لیے ممکن نہیں اس لیے تراجم پر انحصار لازم ہے اور تراجم اکثر ناقابل اعتبار اور ناقص ہوتے ہیں خاص طور پر تخلیقی ادب اور اس میں بھی شاعری کے تراجم نہ تو صحت مضمون کی ضمانت کرتے ہیں نہ حسن اسلوب کی ترجمہ کیسا ہی اچھا کیوں نہ ہو اصل کا بدل نہیں ہو سکتا زیادہ سے زیادہ وہ کسی ادب پارے کے ذریعے ادا ہونے والے مضامین احساسات و افکار کی کوپیش کر سکتا ہے۔ جب کہ ادب کا معاملہ الفاظ کے ذریعے کیفیات کی ترسیل کا ہے اور ان کیفیات کا تعلق الفاظ کے پیچھے کارفرما لہروں سے ہے جو مختلف رنگ و آہنگ بکھیرتی ہیں اور ہر زبان کی مخصوص روایات اور طرزوں میں رچی بسی ہوتی ہیں۔ مترجم ان لہروں کو گرفت میں نہیں لاسکتا یا ان کو گرفت میں لانے کے لیے دوسری زبان کے تہذیبی سیاق و سباق کی بنا پر یا متبادل الفاظ کی کمی کے سبب سے خود کو معذور پاتا ہے لیکن ان سبھی کیوں کے باوجود ترجمے پر انحصار تقابلی تنقید کی بنیادی ضرورت بن جاتا ہے اور اسی لیے تقابلی تنقید کو جمالیاتی کیفیات اور ادب کی اسلوبیاتی باریکیوں سے بحث کرنے کے بجائے اس کے بنیادی مباحث، موضوعات، نفس مضمون، افکار و اقدار اور اسلوبیاتی سانچے، تشریحات اور علامتوں جیسے معاملات پر زیادہ زور دینا پڑتا ہے کیونکہ

ترجمے کی گرفت میں نہ آنے والی کیفیات کے مقابلے میں زیادہ معروضی اور زیادہ قابل اعتماد بنیادیں فراہم کر سکتے ہیں۔

ترجمے کی کئی سطحیں ہیں ایک سطح لغوی یا لفظی ہے تو دوسری آزاد ترجمہ ہے جس میں لفظ کا ترجمہ نہیں کیا جاتا بلکہ نفس مضمون کو موثر طور پر دوسری زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس سے آگے اخذ و تلخیص کی منزل ہے جس میں اصل میں کٹر پوئٹ کی مجنانش نکل آتی ہے اس مرحلے پر نفس مضمون کے بنیادی مغز ہی کی ترسیل سے غرض رکھی جاتی ہے اور اس کی اسلوبیاتی جزئیات اور لفظیاتی لطافتوں اور نزاکتوں سے بڑی حد تک قطع نظر کیا جاتا ہے ترجمے کی ایک اور سطح وہ ہے جسے ترکیبی ادب (Meta Literature) کی اصطلاح سے یاد کیا جاتا ہے۔ ترکیبی ادب کی بنیاد کسی دوسرے ادب سے اخذ کردہ تصور، کردار یا مرکزی خیال پر ہوتی ہے مگر اس کا تہذیبی سیاق و سباق اور ادبی رنگ و آہنگ بدل دیا جاتا ہے اور اسے Target audience کے مختلف ادبی ذوق رکھنے والے قارئین یا ناظرین کے ادبی اور تہذیبی محاورے میں ڈھال دیا جاتا ہے اس کی مثالیں آغا حشر کے ڈراموں میں شیکسپیر کے قصوں کے استعمال سے فراہم کی جاسکتی ہیں یا واقعہ کر بلا کو انیس نے جس طرح ہندوستانی رنگ روپ دیا ہے وہ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے فرق صرف یہ ہے کہ یہاں قصہ ادبی شہ پارے کے بجائے تاریخ کی کتابوں سے ماخوذ ہے اور اس کا تہذیبی سیاق و سباق بدل دیا گیا ہے۔ اس پردے میں بھی ادبی ممنونیت اپنا رنگ دکھاتی ہے اور ان اثرات کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے۔

ادبی ممنونیت اور اثر پذیری اور اثر آفرینی کی مختلف نوعیتوں کے پیچھے اکثر مختلف معاشی اور اقتصادی عوامل و محرکات کارفرما ہوتے ہیں جو متعلقہ دور کے اداروں کو متاثر کرتے ہیں۔ سیاست کا رخ بدلتا ہے، تعلیم کا رویہ تبدیل ہوتا ہے، لوگوں کے پیشے ان کی مصلحتیں اور تقاضے بدلتے ہیں جو ان کی تہذیب کو بھی متاثر کرتے ہیں، نیا طرز احساس پیدا ہوتا ہے اور ادب میں ظاہر ہونے والا انداز نظر اور تصور حیات کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے تقابلی تنقید اس طرز احساس کی تبدیلی کی ماہیت ہی کا مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس تبدیلی کے پیچھے کارفرما تہذیبی اور معاشی عوامل و محرکات کو بھی

زیر بحث لاتی ہے مثلاً انقلاب فرانس یا صنعتی انقلاب کے اثر سے پیدا ہونے والی افکار و اقدار اور اسلوبیاتی تبدیلیوں کا مطالعہ یورپ کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح تقسیم ہندوستان کے اثرات کی نشاندہی ہندوستان اور پاکستان کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کی جاسکتی ہے اور اس مرحلے پر تقابلی تنقید کے رشتے ادبی ساجیات سے جاملتے ہیں گوانداز نظر اور طریق کار کا اختلاف قائم رہتا ہے۔

تقابلی تنقید کی حمایت اور مخالفت میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس کے علمبرداروں اور جہلتوں نے تقابل کو اصل تنقید قرار دیا ہے۔ ایلین کا یہ قول بھی بار بار دہرایا گیا ہے کہ مشابہتیں اور اختلافات کی تلاش ہی ادبی تنقید کا طریق کار ہے اسی کے ساتھ ساتھ وہ ادب کو عالم گیر اکائی کی شکل میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کے طور پر بھی تقابلی تنقید ہی کو عصری آگہی کے تقاضوں کے مطابق قرار دیتے ہیں اور مختلف علوم و فنون کے ہم جہتی عرفان سے ادب کی تفہیم کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تقابلی تنقید کے مخالفین ترجے پر انحصار کی وجہ سے تقابلی تنقید کو کم عیار سمجھتے ہیں اور اسے ادبی سے زیادہ ساجیاتی تنقید کا حصہ قرار دیتے ہیں اس کے علاوہ مختلف زبانوں کی ادبیات کے درمیان تقابل کو بعض ایسے غیر متعلق مسائل و مباحث میں الجھا ہوا جانتے ہیں جس سے ادبی تنقید کو فنی بصیرت کے حصول میں مدد نہیں ملتی۔

بہر حال تقابلی تنقید ادب کی تفہیم اور پرکھ کا ایک نیا منظر نامہ ہے یہاں مطالعہ صرف ایک شہ پارے یا کسی ایک فنکار سے شروع تو ہوتا ہے لیکن ان پر ختم نہیں ہوتا اس کے رشتے ایک ادیب سے دوسرے ادیب تک ایک ادب سے دوسرے ادب تک اور ایک زبان اور ایک دور سے دوسری زبان اور دوسرے دور تک پھیلے جاتے ہیں اور آخر ادب کے دائرے سے باہر مختلف علوم و فنون، تحریکات و سماجی عوامل تک پہنچ جاتے ہیں گویا پوری دنیا ایک ایسے معاشرے میں تبدیل ہو جاتی ہے جو مختلف جغرافیائی اور لسانی حصوں میں بٹی ہوئے کے باوجود ایک مربوط اکائی ہے اور اس کے دل کی دھڑکنیں اور احساسات کی لہریں کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی نقطے پر آ کر ضرور ملتے ہیں اور وہ نقطہ انسانی ارتقا کی مختلف سطحوں کی داخلی شخص اور فنی شناخت فراہم کرتا ہے۔

جس طرح نوائے نیاں نے تاریخ میں قوموں کے عروج و زوال میں کوئی منطقی ربط اور رہنما اصول تلاش کیا اسی طرح تقابلی ادب انسانی برادری کو ایک اکائی قرار دے کر اس کے ارتقا کی باطنی داستان کو ادب کے وسیلے سے سمجھنا چاہتا ہے اور ادبی منونیت کے زیر اثر عوامل و محرکات کی جو لہر کہ مختلف ادبیات کو ایک دوسرے سے ملاتی ہیں یا تمیز کرتی ہیں ان کی نوعیت اور کیفیت تک پہنچ کر ان میں کوئی ضابطہ یا کوئی منطقی ربط تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس اعتبار سے اسے ادبی تنقید کی توسیع قرار دینا چاہیے۔

کتابیات

1. Nagendra (ed) Comparative Literature (Delhi University 1977)
2. Michael and Bowles: comparatists at work (1968)
3. Rane Welleck Concepts of Criticism (1963)
4. Rene Welleck, Theory of Literature chap. VI and Anstin Warren.
5. Stall knecht and Frenz: Comparative Literature, Method and Perspective 1961.
6. Jadhavpur Jonnal of Comparative Literature
7. Gifford, Henry: Comparative Literature London (1969)
8. Remiak Henry H. H. Comparative Literature at the Crossroads
9. Year book of Comparative and General Literature (1960)

اختتامیہ

جائزہ تمام ہوا۔

یہ تصورات محض آثار قدیمہ نہیں تخلیق و تنقید کے ذمہ مسائل کا حصہ ہیں۔

سب سے پہلا مسئلہ ادب اور اس کے گرد و پیش (یا حقیقت) سے تعلق کا ہے۔ تصوف نے اس مسئلے کو وحدت الوجود سے حل کر دیا کہ ان کے نزدیک مادہ اور روح ایک ہی کل کے اجزا ہیں دونوں ایک ہی وجود کے دو رخ ہیں ساری کائنات روح ازل ہی کا ظہور ہے اسی لیے جب ایک جز کو دوسرے جز کے اندر اپنے باطنی وجود کی جھلک نظر آتی ہے تو جمالیاتی تجربے کی نمود ہوتی اور یہی فن کی اصل ہے اور ادب کی باطنی اور خارجی دو قیادیں ہیں اور وابستگیوں کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا۔

تصوف کے دائرے سے باہر قدم رکھے اور مادی دنیا کا وجود تسلیم کیجیے تو 'نقل' کا تصور سامنے آتا ہے لیکن اس میں قیاحت یہ ہے کہ اول تو نقل یونانی اصطلاح (Mimesis) کا صحیح ترجمہ نہیں دوسرے، 'نقل' سے مراد اسطو نے بھی محض ہو بہو ترجمہ نہ کیا ہے بلکہ اس سے زیادہ اس تخلیقی اور حقیقت کا رشتہ محض عکس اور عکس اتاری جانے والی شے کا نہیں ہے بلکہ اس سے زیادہ اس تخلیقی ترجمانی کا ہے۔ مادی حقیقت کے نمائندہ پہلوؤں کو فنکارانہ محفل اور تجربے کی مدد سے رد و قبول، اضافے اور ترمیم کے ساتھ پیش کرنے کا ہے محفل والے حصے کو روحانیت نے اہمیت دی، ترجمانی والے حصے کو لیبیک اور طریق کار پر زور دینے والے نقادوں نے۔ پھر ایک طرف وہ نقاد تھے

جنہوں نے ادب کو پورے عمرانی منظر پر لے کر لایا اور اسے دانش عصر اور ہم عصر حسیت ہی کا جز سمجھا دوسری طرف وہ جنہوں نے ادب پارے کے خود مختار اور خود کفیل ہونے پر زور دیا۔ غرض مادی حقیقت سے ادب کے رشتے پر مختلف نوعیتوں سے غور ہوتا رہا ہے۔

ادب کا خمیر حسیت، مگر اور چند بے کے جس استخراج سے الٹا ہے ان کا محرک مادی حقیقت کو کسی نہ کسی شکل میں قرار دیا جاسکتا ہے۔ بعض نقادوں نے نقطہ سے حیات کی گرنس پھونکی دیکھیں، بعض نے حقیقت کے بدلے ہوئے پس منظر سے ابھرنے والے مفہیم پر نظر رکھی جو اظہار کے سانچوں کی تلاش میں پھلتے ہیں۔

جہاں تک ادب پاروں کی پرکھ اور ان کی تنقیدی قدر شناسی کا مسئلہ ہے بعض نقادوں نے صنفی ادب کو تنقید کا بنیادی معیار قرار دیا اور ہر صنف کے آئین و آداب کے مطابق ادب پاروں کی پرکھ ضروری ٹھہرائی، بعض نے عصری حقیقت اور اس سے ابھرنے والی حسیت کے پیمانے پر تنقید کی بنیاد رکھی یعنی زمانے اور ماحول سے ادب پارے تک پہنچنے بعض نے اس کے برعکس ادب پارے کے متن کو اساس قرار دیا اور ان کے اندرونی روابط کے مطالعے کو اصل تنقید بتایا۔ بعض اس سے بھی آگے بڑھ کر اندرونی روابط اور اجزا و عناصر کے مطالعے سے خارجی عوامل و محرکات تک پہنچے اور اس طرح ادب اور عصری حسیت کو ایک ہی اکائی میں سمیٹنے کی کوشش کرنے لگے۔

ادب کی سماجی معنویت اور مقصدیت کے مسئلے پر بھی سخت اختلافات کے باوجود دو باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں۔ ایک گروہ ادب کو شخصیت کی بازیافت، عرفان ذات کی تکمیل کا وسیلہ یا جمالیاتی نشاط کا ذریعہ جانتا ہے اور ادب کی خود مختاری اور خود کفالتی کا اعلان کرتا ہے جب کہ دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ ادب چاہے یا نہ چاہے ترسیل و ابلاغ کے فریضے سے گریز نہیں کر سکتا اور لازمی طور پر وہ سماج کے احساسات و خیالات پر اثر انداز ہوتا ہے اور فرد اور معاشرہ دونوں کو بہتر بنانے اور زندگی کو تبدیل کرنے کی جدوجہد میں شریک ہوتا ہے گو دونوں مکاتیب خیال ترجیحات کے سلسلے میں ایک دوسرے سے سخت اختلافات رکھتے ہیں لیکن غور کیا جائے تو بنیادی طور پر اس بات پر ضرور متفق ہو جائیں گے کہ ادب خود زندگی ہو یا زندگی کو بہتر طور پر دیکھنے کا وسیلہ وہ شخصیت

کے ذریعے یا معاشرے کو جمالیاتی اور حیاتی طور پر بہتر بنانے میں مددگار ہو سکتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ معاشرے کے بہتر ہونے کا کوئی تصور کیوں نہ ہو لازمی طور پر وہ افراد کی شخصیت کی تکمیل اور ان کے بالیدہ اور جمالیاتی طور پر ارفع، زیادہ مربوط اور ہمہ جہت ارتقائی سے عبارت ہے اور اس مقصد کے حصول میں جمالیات ہو یا عمرانیات دونوں اپنی ترجیحات کے اعلان کے باوجود بالواسطہ یا بلاواسطہ معاون ہوتا ہے اور یہی تنقید اور تخلیق دونوں کو معنویت بخشتی ہے۔

شکر کے الفاظ میں:

All Art is dedicated to joy, and there is no higher and more serious problem than how to make men happy.

”تمام فن انبساط سے معنون ہے اور انسانوں کو خوش و طرم بنانے سے اہل تر اور مجید تر

مسئلہ اور کوئی نہیں ہے۔“

اور یہی نقطہ اتصال کلی تنقید Total Criticism کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔

کتابیات

[جن کتابوں سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا]

1. Bate, Criticism Shipley Major Tests.
2. Shipley Dictionary of World Literature.
3. Rene Welwck. Hostory of Literary Criticism.
4. -do-
5. Rene Welwck. History of Literary Criticism.
6. Wimsatt and Brook: Literary Criticism= A. Short History.
7. Literature of the East.
8. Naresh Chandra: New criticism.
9. Raghman and Nagendra: Introduction to Indian Poetics.
10. ادب الجاہلیہ
11. Eaglition, Marxism and Literary Criticism.
12. Remind Williams: Marxism in Literature.
13. Lukaes: Studies in European Realism.
14. R. A. Scott-James Making of Literature.
15. Sociology of Literature.

16. Humphury, House: Aristotle's Practics.
17. Plato: Symposium (Tr. P. Bishelley) by Dr. Chnioun.
18. Greek view of Life.
19. Bosanquet: History of Aesthetics.
20. Longfeld Aerthetics.
21. Roger Fry: Art.
22. E. G. Browne: Literary History of Persia.
23. Hittil: History of the Arab.
24. مدائن البلاغ

تنقیدی شعور ادبی تخلیق سے زیادہ قدیم ہے اور ہر شعور کے پیچھے رویے ہیں، تصورات ہیں، نظریات ہیں اور ان سب کا احاطہ کسی ایک کتاب میں ممکن نہیں۔ اس کتاب میں پروفیسر محمد حسن نے ادب اور حقیقت کا تعلق، ادب کے پرکھنے کا طریق کار اور ادب کی سماج پر اثر اندازی کی نوعیت جیسے مرکزی تصورات کے بارے میں یونان اور روم سے لے کر چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا بلکہ مغربی یورپ امریکا اور روس تک جو رخ اختیار کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا ہے۔ اس جائزے کے لیے پروفیسر محمد حسن سے زیادہ ہوزوں کوئی نقاد اردو میں نہیں۔ اس کتاب میں تنقیدی تصورات پر مغرب کی اجارہ داری کے رویے کو بھی چیلنج کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ اس وقت بھی، جب یورپ دور جاہلیت کے اندھیروں سے گزر رہا تھا، مشرقی ممالک بالخصوص چین اور ہندوستان تنقیدی تصورات کی تراش خراش سے غافل نہ تھے۔ چین کے نظریات تنقید سے اُزرا پاؤں اُڑاؤ آئی اے رچرڈ جیسے نظریہ سازوں نے بھی روشنی حاصل کی ہے اور ہندوستان کے رس، دھونی اور الکار کے تصورات نے بھی ادبی تنقید کی ثروت مندی میں بہت اضافہ کیا ہے۔

پروفیسر محمد حسن کا شمار ترقی پسند ادبی نظریہ سازی کی حیثیت سے ہوتا ہے مگر ان کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ وہ ادب کی تعلیم کے لیے کسی ایک دبستان تنقید کو کافی نہیں سمجھتے اور تنقیدی نظریات کے سلسلے میں بہت لبرل رویہ اختیار کرتے ہیں جو مارکسی تنقید میں ایک خوشگوار اضافہ ہے۔ پروفیسر محمد حسن جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں پروفیسر تھے اور پروفیسر ایمریش بھی۔ ان کی درجنوں کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور عصری ادب کے مدبر کی حیثیت سے بھی ان کا نام بہت عزت و احترام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ان کی یہ کتاب بھی مختلف یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہے۔

ISBN: 978-93-5160-119-7



9 789351 601197



NCPUL

New Delhi

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بیچون ایف سی، 33/9

انسٹی ٹیوشنل ایریا، جھولائی دلی-110025

قیمت -/168 روپے